دراسات في الشعر الفلسطيني

الأستاذ الدكتور

علي محمد عودة



بطاقة فهرسة

حقوق الطبع محفوظة

مكتبة جزيرة الورد
اســم الكتاب : دراسات في الشعر الفلسطيني
المــــــؤلف : الأستاذ الدكتور / علي محمد عودة
رقــم الإيداع :

الطبعة الأولى 2010



Tokoboko 5@vah



الصورة الشعرية عند معين بسيسو

مقدمة

في النصف الثاني من القرن الماضي ، وجد الشعراء العرب أنفسهم في خضم معركة ضـــارية، معركة التحرر الوطني والإجتماعي والقومي ، فخاضـــوا معارك الأمة العربية في كل بقاع الوطن العربي ، مجّدوا شـهداء الأمة ووصـدحوا وتغّنوا بأمانيها وأمالها وطموحاتها، وهتفوا لوحدتها.

لكن رياح الأنظمة الحاكمة ودوائر الإســتعمار التي أفرزتها، لم تأتِ بما اشــتهته ســفنُ الشــعراء والمناضــلين والشــهداء، فلقد خفتت جذوة الآمال والأهداف، بل وطارت وذهبت أدراج الرياح. فقد تحّولت الأنظمة العربية الحاكمة – بعد عقدين أو ثلاثة فقط – إلى أنظمة ســلطوية،اســتبدادية ، طائفية ، لا هم لها ســوى المحافظة على كياناتها وامتيازاتها الجديدة.

وأدرك أهـل البصـــيرة والفكر أن هـذه الأنظمـة أصـــبحـت عـاجزة، بتكوينهـا ومؤســاســاتها – عن تحقيق طموحات الجماهير العربية وأهدافها. ووجد الشــعراء أنفســهم يفتشــون من جديد، عن أســباب هذا العجز والعقم، فاندفعوا إلى تغيير أنفســهم ، وشــعرهم ، وتطوّرا من مرحلة تصــوير الواقع والندب عليه إلى مرحلة التمرد على هذا الواقع، ثم الدعوة إلى تجاوزه بل والتفتيش عن البدائل (تفكيك الواقع وإعادة بنائه) حســب منهج البنيويين ، وهذا ما يراوح فيه الشــعر العربي المعاصر حتى الآن .

وفي ظل هذا الواقع القائم، تقلصت طموحات الشعراء العرب وتخلّوا عن قدر كبير من ريادتهم. ودورهم الحقيقي، وأصبح الشعراء أقل طموحاً وأكثر تواضعاً وتساؤلاً – كما يقول جابر عصفور : « إن نموزج الشاعر الجديد أصبح قرين المتسائل الذي يعرف أن السؤال أهم من الإجابة في كثير من الأحيان، فإن الشك علامة العافية في كل الأحوال، وأن البحث الذي لا يكف عن توليد السؤال من السؤال هو سر الحضور المتجدد للإبداع، في زمن لا يكف فيه كل شيء عن التغيير، وبالقدر نفسه، فإن نموذج الشاعر الجديد أصبح قرين المتشائل الذي يمزج التفاؤل بالتشاؤم، مدركاً أنه يعيش في مفترق الفصول ... وذلك هو الواقع الذي يواجه الشعر الآن، في تحوّله صوب المستقبل وفي حلمه بالمستقبل. وهو واقع ليس فيه من يقين سوى يقين القدرة على طرح السؤال الذي لا يكف عن توليد الأسئلة.. »[1]

لكن معين بسيسو من الشعراء القلائل الذين رفضوا أن ينحصر دور الشاعر في (مجرد طرح الأسئلة والبقاء في خانة المتشائل) فقد قرر – عن وعي – أن يختار لنفسه – ولشعره – دوراً مختلفاً. ويرى محيي الدين صبحي أن معين بسيسو « يختلف عن كل الشعراء الفلسطينيين والعرب قاطبة في أنه منذ البداية الأولى – أي: قبل عام 1950 حين أصدر ديوانه الأول – لم يستصرخ الضمائر العربية ، ولم يستنجد بالحكام العرب ولم يستحث هممهم أو عزائمهم ..

(1) فصول (مجلة) – المجلد الخامس عشر – العدد الثالث – خريف 1996 – ص7.

لم يكن لديه أوهام تضلله ولا مصالح تحذّره فبدأ سيرته الشعرية خارجياً متمرداً ثم انقلب إلى الهجاء يدّمر الواقع العربي لا يعرضه مشوهاً ، بل بزيادة تشويهه وتحويله إلى مسخ كاريكاتوري يفوق الواقع – أي: يقدم حقيقة الواقع..» (□).

وإدراكاً منّا لدور معين بسيسو وتقديرًا لشعره النابض بالتحدي والثورة (والرفض) رأينا ان نقوم بمتابعة تجربة معين بسيسو الشعرية الثرية ، من خلال محور مهم هو الصورة الشعرية آملين ان نزوّد القارىء العربى بمعرفة مفيدة عن نتاج شاعر فلسطيني بارز ، وأُهمل شعره و دوره لأسباب عديدة ، لعل أهمها و أبرزها هذه النبرة الحادة الرافضة التى يتميز بها شعره و تتسم بها مواقفه .. (□)

الصورة الشعرية عند معين بسيسو

الصورة الشعرية ركن مهم من أركان القصيدة ، اهتم بها العرب القدماء و المحدثون وتوقفوا عندها. وقد ركّز القدماء على الناحية البلاغية التى تشكلّ الصورة الشعرية و تؤسسها ، و جاراهم فى ذلك بعض المحدثين من النقاد العرب ، حيث غلّبوا الطبيعة الزخرفية التزيينية للصورة الشعرية.

---

(1) شعر الحقيقة – دراسة فى نتاج معين بسيسو – دار الطليعة للطباعة و النشر – بيروت – ط1 – 1982 – ص92.

(2) ولد الشاعر معين بسيو سنة 1926 بمدينة غزة ، و توفى سنة 1984 بلندن .. خلّفَ الشاعر ثلاثة عشر ديواناً من الشعر . بمجموع ما يقرب من مائة وتسعين قصيدة. ومن الملاحظ خلو ديوانه من القصائد العاطفية البعيدة عن الهموم الوطنية و القومية.

وإذا كنا ندرك أن الوصف والتشبيه والمجاز والاستعارة هي مقومات الصورة الشعرية التقليدية إلا أننا نعتقد أن فاعلية الصورة وأثرها أهم من شكلها وتركيبها. إن ما توصله إلينا الصورة أهم من بنائها وقوامها كما يرى سي دي لويس: « إن الوصف والمجاز والتشبية يمكن أن تخلق صورة، أو أن الصورة يمكن أن تقدم إلينا في عبارة، أو جملة يغلب عليها الوصف المحض، ولكنها توصل إلى خيالنا شيئًا أكثر من انعكاس متقن للحقيقة الخارجية (1) كما يقرّ إحسان عباس أن استخدام الصورة الشعرية في تطور وتغيّر مستمرين « إن الشعر قائم على الصورة منذ أن وجد حتى اليوم ولكن استخدام الصورة يختلف بين شاعر وآخر كما أن الشعر الحديث يختلف عن القديم في طريقة استخدامه للصورة.. »(2)

ويقول محيي الدين صبحي عن معين بسيسو و شعره..« إن معين بسيسو رفض عملية الترميز symbolization وشن على الشعراء العرب حملة شعواء فقد رأى في هذا التجريد قتلا للوطن يشبه ما يحدث حين يقتل الفدائي.. فتطبع صورته بالألوان وتعلق على الحيطان، إن رفض الترميز واعتبار التجريد تزييفاً واستنكار أن تتحول المأساة إلى أغنية مطربة، ثورة من أكبر الثورات في شعرنا العربي الحديث، الذي يبتعد أكثر فأكثر عن المحسوس الواقعي والحقيقة الملموسة نحو الرمز فالتجريد فالأسطورة »(3)

---

(1)الصورة الشعرية – سي دي لويس – ترجمة أحمد الجاني و آخرون– منشورات وزارة الثقافة و الإعلام – العراق – دار رشيد – 1982 – ص 21.

(2)فن الشعر – إحسان عباس – دار الثقافة – بيروت ط 3 – 1983 – ص 230.

(3)شعر الحقيقة – ص 75 / 76.

وفي مكان آخر يقول الكاتب نفسه عن الصورة في إحدى قصائد معين بسيسو: « فهذا المقطع مبني على الطريقة التشكيلية في بناء اللوحة من مجموعة تفاصيل يكون كل منها وحدة بنائية ولو أمعنا في تأمل القصيدة لوجدناها مشكّلة عن قصد على هذه الصورة الموصوفة، صارت الصورة منفصلة على شكل وحدات مستقلة لكن اجتماعها بعضها إلى البعض الآخر يشكل كلاً جديداً – فهنا ليس لدينا سرد عن شيء وإنما لدينا مجموعة من الأشياء تتراكب لتشكل سياقا.. »[1] .

قد يبدو للوهلة الأولى أنه ثمة تناقضاً في هذه الآراء المقتبسة إلا أنّ الفحص الدقيق سرعان ما يزيل هذا الوهم:

أ- فمن ناحية يرى محيي الدين صبحي أن معين بسيسو عزف عن التجريد والاستعانة بالأسطورة وهذه حقيقة يدلل عليها شعره؛ حيث لم ينشغل معين بسيسو بالتجريد والأسطورة إلا في حالات نادرة ومن السهولة أن نكتشف إنه لم يذهب في ذلك مذهب السيّاب والبيّاتي وبلند الحيدري وصلاح عبد الصبور وحتى محمود درويش..

ب- ومن ناحية ثانية يشير صبحي إلى احتفاء معين بسيسو بصورته الشعرية وأن هذه الصورة تأتي في بعض الأحيان مرسومة مثل اللوحة التشكيلية ومشكلة عن قصد أي أن معين بسيسو لا يحتفل بالواقع وتفاصيله وتوتراته فقط

(1) المصدر نفسه – ص 95/ 96.

ت- بل عمد إلى تجميل وتوشية قصائده بصورة شعرية اعتمدت على الترميز والإيحاءات (والفانتازيا) والصور الساخر! وهكذا يتضح أن القول بطغيان الواقعية والأسلوب التحريضي- على شعر معين بسيسو لا ينفي وجود قصائد متكئة على الترميز والصور المقلوبة التي لا تأخذ مادتها من الواقع وهذا ما ستدلل عليه الدراسة..

إن الاقتباسات السابقة لمحي الدين صبحي تفضي- إلى نوع من الحيرة في تقسيم الصورة الشعرية عند معين بسيسو لكن اعتمادنا على الأخذ بفاعلية الصورة وأثرها يسهل الأمر أمامنا .

ويبرز لنا ثلاثة أنواع من الصورة الشعرية كما نتوخاها في شعر معين بسيسو:

أ- الصورة الشعرية البسيطة :

ونعني بها الصورة التي تتكئ على الواقع المجرد وتأخذ مادتها وموضوعها منه، الواقع بأفراده بظروفهم الزمنية الآنية.. ولا تخرج هذه الصورة عن هدفها الذي وضعه الشاعر ، وهو تصوير الواقع وتجسيمه ونقل قسوته إلى أكبر قدر من الناس.

ب – الصورة الشعرية المركبة:

ونعني بها: الصورة التي يبرز فيها النمو والبناء، ومن ثَمَّ التّوحد في لوحة متكاملة، لتصبح القصيدة مكونة من مجموعة صور تشكّل بناءً من طوابق متعددة.

ج الصورة الشعرية الساخرة :

وهي مزيج من ا لحالتين الواقعية والمتخيلة أو المرموزة . وتقدّم هذه الصورة الساخرة – والعبثية في بعض الأحيان – مشهدًا أو لوحة كاريكاتيرية طافحة بالمرارة والتهكم الّلاذع .

أولا : الصورة الشعرية البسيطة :

وإذا بدأنا بالصورة الشعرية في قصيدة معين بسيسو الأولى في ديوانه الأول (المعركة) وهي القصيدة التي حمل الديوان اسمها نجد أنها قصيدة عمودية مكونة من خمسة عشر بيتاً وتعتمد على الواقع وتأخذ مادتها وموضوعها منه: مواجهة الجماهير العربية للإستعمار وضرورة التصدي له بالشهادة والتضحية ، هذا هو موضوع القصيدة والذي تقدمه الصورة الشعرية فيها:

أنا إن سقطت فخذ مكاني يا رفيقي في الكفاحْ

وإحمل سلاحي لا يخفك دمي بسيل من السلاحْ

وأنظر إلى شفتيَّ أطبقتا على هوج الرياحْ

وأنظر إلى عينيَّ أغمضتا على نور الصباحْ

أنا لم أمت ! أنا لم أزل أدعوك من خلف الجراحْ[1]

وفى المقطع الأخير يقول معين بسيسو :

(1)الأعمال الشعرية الكاملة – معين بسيسو – دار العودة – بيروت – ط3 - 1987 – ص 51.

هذا هو اليوم الذى حددته لنا الحياةْ

الثورة الكبرى على الغيلان أعداء الحياةْ

فإذا سقطنا يا رفيقى فى جحيم المعركة

فانظر تجد علما يرفرف فوق نار المعركة

ما زال يحمله رفاقك يا رفيق المعركة[1]

أود أن نلفت الانتباه هنا إلى أن هذه القصيدة ومعظم قصائد ديوان المعركة كانت أناشيد ، إبان معارك القنال التى خاضها الشعب العربى المصرى ، وخاضتها معه جماهير الأمة العربية . كما لابد أن نلفت الانتباه إلى أن شمال أفريقيا العربى كان مستعمرة فرنسية ، وكانت ليبيا مستعمرة إيطالية تقريباً. وكانت بريطانيا إمبراطورية لا تغيب عنها الشمس ، سواء فى بغداد أو الأردن أو عدن.

وتقوم الصورة الشعرية فى هذه القصيدة على نقيضين يسيران معا، ترنيمة الموت وترنيمة الحياة بعد الموت (الكفاح والانبعاث). سقوط الشهيد فى المعركة يعنى الموت الجسدي ، لكن هذا الموت والفناء الجسدى يؤدى إلى بعث الحياة للآخرين الذين سيأتون بعد الشهيد . إذن هذا موت من أجل الحياة !

(1)المصدر نفسه – ص 52.

وقد لجأ معين بسيسو لتأكيد صورة الصمود والتضحية إلى التكرار، فكرر الفعل (أنظر) أربع مرات وكرر الضمير (أنا) ثلاث مرات وكرر كلمة (معركة) ثلاث مرات متتالية في ثلاثة أسطر شعرية، ثم كرر كلمة (سلاح) أكثر من مرة.

كما أن صيغة فعل الأمر قد سيطرت على جو القصيدة. ورغم ذلك، فإن هذا التكرار لم يشكّل ثقلاً على النص، بل مدّه بالجو الساخن الملتهب وكرس هدف الشاعر المتمثل في ديمومة إلهاب المشاعر واستمرار جذوة الحماس.. ونلاحظ أن كلمة المعركة تكاد تكون مراده ومبتغاه في النص بمعناها ومغزاها، خاصة أن جو القصيدة هو المقاومة والاستشهاد والقنابل والسلاح « فالضرورة النفسية والتعبوية للحال والشاعر هي التي استدعت التكرار »[1] وفي هذه الصورة لا يكتفي الشاعر بأن يطلب من رفيقه أخذ مكانه وسلاحه، بل يأمره بأن ينظر إلى عينيه وإلى شفتيه وإلى العلم الذي يرفرف في ساحة المعركة، كل ذلك ليتزود المقاتلون بشحنة من الحقد الوطني الذي يدفع إلى التضحية والاستبسال.

وتختلف الصورة الشعرية في قصيدة (السيول)، وهي من الديوان نفسه عن سابقتها فهي صورة مؤلمة حزينة قاسية ولا شك أنها تعلق في الذهن وتؤثر في الوجدان بطريقة تختلف عن تلك الصورة في القصيدة السابقة.

(1)ما قالته غزة للبحر – دراسة نقدية في تجربة معين بسيسو الشعرية – إصدار وزارة الثقافة الفلسطينية – ط 1 رام الله – 1998 – ص 145.

إنها صورة السيل وقد إكتسح خيام الّلاجئين وبعثرهم ليضيف إلى بؤسهم بؤسًا:

لم يترك السيل غير الحبل والوتدِ

من ذلك الشعب أو من ذلك البلدِ

وغير بعض العرايا الساحبين على

تلك الوحول بقاياهم من الولدِ

وغير ما شاهدت عيناك من جثثٍ

منفوخة لم تزل مجهولة العددِ

هنا حطام هنا موت هنا غرقٌ

هنا بقايا رغيف عالق بيدِ[1]

وتلتقط هذه القصيدة مادتها من الواقع وتمثل المأساة بكل أبعادها. إنها صورة تفيض بالفاجعة والبؤس ولقد جسدت الآلام الحسّية والنفسية .. موت الإنسان وهو يبحث عن ذاته، أو موته في خيام البؤس والشقاء، فكلاهما موت رغم تباين الأدلة! وقد يكون السيلَ في القصيدة حقيقياً أو مجازياً،

(1)الأعمال الشعرية الكاملة – ص 56.

فالسيل الحقيقي والشتاء القارص قد أخذ كثيراً من الفلسطينيين ومن جثهم في بداية النكبة ، والسيلُ المجازي الهجرة، الحرب، العذاب) قد فتك أيضاً بكثير من الفلسطينيين، بل وأماتهم في صحاري الوطن الكبير وعلى بوابات حدوده وتحت أحذية مستبديه(1) .

أما الصورة في قصيدة (المسافر) من الديوان الثاني الذي يحمل اسم القصيدة فنجد أنها تبدأ بالسؤال عن آثار الطفل الفلسطيني الضائعة في الرمال:

فتح الانسان عينيه وقالْ

لا أرى آثلر طفلي في الرمالْ

أين ولي أين يا شمس وهلْ

من لظى عينيك تحميه الظلالْ

أين ولي وأين يا ريح وهلْ

حين تشتدين تأويه الجبالْ.. (2)

(1)لقد أشار الأدب الفلسطيني، وعرض في أكثر من كتاب موت الفلسطيني في بداية النكبة في الصحاري العربية خلال محاولات البحث عن لقمة العيش الشريفة والحياة الجديدة. ولعل أبرز هذه الكتابات رواية (رجال في الشمس) للروائي غسّان كنناني، التي تعرض محاولة ثلاثة من الفلسطينيين لعبور الحدود بين العراق والكويت متخفين في صهريج مياه فارغ، لكن سوء الحظ والشمس الحارقة تميتهم مختنقين ليجري، وبعد ذلك إلقاء جثثهم في الصحراء على أكوام القمامة العربية !!.

(2)الأعمال الشعرية الكاملة – ص 47.

إنها أسئلة موجهة إلى الشمس الحارقة والريح العاتية والسحب الممطرة ، فهذه الطبيعة تتوحد مرة أخرى ضد (المسافر) الفلسطيني لتحرمه من طفله وأهله بعد أن حرمته من وطنه! وفي هذه القصيدة يحشد الشاعر شواهد كثيرة يُشهدها على حاله وحال أهله فيستدعى صوت البحر وأنين الغصن، وارتعاش القفر واهتزاز الجبل وانتفاض الكوكب، وصراخ العبد وهو لم يجتهد في إنضاج أي من هذه الصور .

ويذكرنا معين بسيسو في هذا النص بشعر المهجر العربي الذي استعان شعراؤه بعناصر الطبيعة ورموزها وبثوا لها شجونهم عن الغربة والدهر والأيام. كما يذكرنا النص بشعر المهجر من حيث اعتماده على الحوار والنهايات المتفائلة:

وعلى أضوائها الحمر مشى

ذلك الطفل السماوي الجمالْ

حاملاً إكليل زهر لم يلدْ

مثله غصن على تلك التلالْ

وإذا ما إشتبكت أطلاله

بظلال الفجر ألقاه وقالْ

حمل الناس الأماني مثلما

حملت عود من القش النمالْ

وأمطري يا هذه السحب فلنْ

تطمسُ آثارهم فوق الرمالْ.. (1)

ولا شك أن كثرة الصور البديعية، وتعمّد الشاعر في زخرفته قد إفقدت الصورة الشعرية قدراً كبيراً من تأثيرها خاصة وأن حال الطفل وأهله لا تحتمل هذه (الألعاب) البديعية!

وفي قصيدة (المدينة المحاصرة) وهي من الديوان نفسه تكاد تختفي ملامح البؤس حيث يتكئ الشاعر على عناصر الطبيعة لكنه هذه المرة لا يحمّلها مسؤولية ما يحدث له. بل يتحد معها وبخلق حالة من الأمل :

ويخاطب الفجر المدينة وهي حيرى لا تجيبْ

قدّامها البحر الأجاج وملؤها الرمل الجديبْ

وعلى جوانبها تدبّ خطى العدو المستريبْ

(1)المصدر نفسه – ص 48.

ماذا يقول الفجر هل فتحت إلى الوطن الدروب[1]

وكما فعل فى القصيدة السابقة ، زيّن معين بسيسو هذه القصيدة ببعض الصور الربيعيةوالسوداوية (البحر يحكى للنجوم) (يخاطب الفجرالمدينة) (أنوار الصباح تطل من فرط العذاب) (تطارد الليل) (ومشى إليها الليل يلبسها السواد على السواد) (ألقى عصاه على الخرائب واستحال إلى رماد) (فسياطهم كتبت مصائرنا على كل الظهور) وهو ما أثّر على وصول الصورة الشعرية إلى هدفها ونهايتها.

ويعود معين بسيسو إلى الواقع ويتكئ عليه في قصيدة (المهاجرون) كما يعود إلى رموز العذاب والتضحية والأمل:

أخي في الكفاح أخي في العذابْ

أتسمع مثلي عواء الذئابْ

تفزّع أطفالنا النائمين

وتنذر أحلامهم بالخرابْ

ولكن سوف يأتي الصباحْ

ويكسر أبواب هذا الضبابْ

(1)المصدر نفسه – ص 54.

يضيء لنا أرض أبائنا

وأرض طفولتنا والشباب[1]

إن الحوار والتساؤل الذي يبدأ بهما الشاعر ينمّان عن نفس توّاقة إلى الخير رافضة للواقع المر، وبذلك يتوحد لديه رمز العذاب والتضحية، ويتصالحان ليكونا طريقًا واحدا يعبراه ويمداه بوسائل الاستمرار. فالنهار يشرق ليبتعد الظلام ويبزغ نور الحرية. أما الذئاب والسيول والرصاص فمنها ينطلق الغد المشرق الذي يبشر به الشاعر. وعلى الرغم من أن ضغط الواقع على نفس الشاعر كان بالغ الشدة « إلا أن رؤيته لم تبتعد عن مثالية أخلاقية الثائر من أجل الحق، فهو يطلب من صاحبه أن يستعيد ماضية الثوري والنضالي طلبا للحرية وأن يترك الحياة الزائفة فالصباح – رمز الثورة والحرية – آتٍ.. »[2]

وتكمل قصيدة (حطام القيود) ما بدأته (المهاجرون) وهما من الديوان نفسه، فتحمل الصورة نفسها والأفكار والمضامين تكاد تكون واحدة وإن كانت العقدة الثورة متألقة في حطام القيود بشكل أرحب.. والثورة في هذه القصيدة ليست حالة منفردة بل تتحول في نهاية القصيدة إلى جموع الشعب يقول معين بسيسو في مطلع القصيدة:

أنا المقيّد لكن سوف أنحت من

أغلالي السود فأسا ليس تنكسرْ

(1) المصدر نفسه – ص 67.

(2) ما قالته غزة للبحر – ص 57.

وأهدم الحائط العالي الذي عُلّقتْ

فيه النوافذ لا شمس ولا قمرُ

وأجمعُ الريحَ في كفي وأطلقها

على الذين بهذا الشعب قد كفروا

إلى أن يقول في نهاية القصيدة:

إرادة الفأس أن تهوى السجون ولا

يبقى على الأرض من أحجارها حجرُ

فاشحذ فؤوسك يا ابن الشعب مقتلعاً

هذي القبور التي للشعب قد حفروا

وأنت لا بد يا ابن النور تنتصرُ

وأنت لا بد يا ابن الشعب تنتصرُ[1]

إنها حالة لا تخص الشاعر وحده بل هي دعوة للجماهير بأن تثور وتكسر قيودها وتنتصر. ورغم قيود الشاعر وسجنه، فقد برز التزامه بالثورة وظهرت نبرة التمرد على الواقع لقد كان سجن الشاعر محفزًّا له للتبشير بالثورة لا الانطواء والقبول بالأغلال! وهكذا يتحوّل الجريح من الضحية إلى محفّز ومحرّض!

(1) الأعمال الشعرية الكاملة – ص 68/ 69.

وقد ساهمت الصورة الشعرية البعيدة عن التزيين البلاغي في الوصول بالشاعر إلى هدفه.. والذي نعتقد أنه ترسيخ مبدأ المطالبة بالحرية والثورة رغم صعوبة الحال وقسوة الاستبداد!

أما في قصيدة (تحدّي) من ديوان (المسافر) فتبرز نبرة التحدّي مرة أخرى بل إن الشاعر هنا يعلن تَمرده وثورته بصورة صارخة:

أنا لا أخاف من السلاسل فاربطوني بالسلاسلْ

من عاش في أرض الزلازل لا يخاف من الزلازلْ

لمن المشانق تنصبون لمن تشّدون المقاصلْ؟

لن تطفئوا مهما نفختم في الدجى هذي المشاعلْ

الشعب أوقدها وسار بها قوافل في قوافلْ

إلى أن يقول مبشراً بتحطّم أصحاب المشانق والسلاسل:

فأنظر لمن زرع المشانق كيف تحصده المشانقْ

وانظر لمن حفر الخنادق كيف تدفنه الخنادقْ[1]

ولم يكن حفر الخنادق للدفاع عن الوطن، بل حفرها أولئك المستبدون والعتاة ليدفنوا فيها المناضلين والشرفاء المطالبين بالعدالة والحرية والإنعتاق.

(1) المصدر نفسه – ص 58/ 59.

وهكذا كان مصــير هؤلاء الظالمين! لقد ذاقوا من الكأس نفســها التي أذاقوها لغيرهم. والصــورة في هذه القصــيدة تبينّ بطولة نادرة يرســمها الشــاعر وجرأة في مواجهة البطش فلا خوف من الســلاســل، ولا المقَاصــل، ولا المشــانق ومصــير أصحابها إلى الدفن والاحتراق.

يقول طرّاد الكبيسي : « إن مهمة الشاعر الفلسطيني تجاة قضيته خاصة، ليست سهلة إنه يرى نفسه مجبراً على أن يطلق صرخته في وجه أرجاء العالم الأربع، دون أن يلقي بالا، حتى وإن لم يســمعه أحد ولا بد أن يســمعه أحد، إنه يحسّ أنه مجبر على إطلاق هذا الصــوت، أو الصــوت ينطلق عنه دون إرادته كما تنطلق الصرــخة من أعماق الألم والتمزق الإنساني..» (1)

تعرض هذه الصورة الشعرية صموداً نادراً وبطولة الانسان الفلسطيني الذي لم يعد يخاف من البطش والقيود، وذلك أنه يعيش على أرض مليئة بالقتل والزلازل. كما تؤكد الصــورة على المصــير المنتظر للمســتبدين والطغاة ؛ حيث ســتنال منهم السلاسل والمشانق التي صنعوها لغيرهم:

(1)في قضايا الشعر المعاصر – طرّاد الكبيسي وآخرون – دراسات و شهادات – المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم – تونس 1988 – ص 141.

ومما يلاحظ على قصائد معين بسيسو في ديواني (المسافر) و(المعركة):

1- نظمت قصائد هذين الديوانين بالطريقة العمودية التقليدية، وحفلت القصائد بالصور البلاغية وكثر الوصف والتشبية والمجاز، ويشعر القارئ بإقحام بعض التراكيب الرومانسية التي أبعدت الصورة عن تحقيق غايتها في بعض الأحيان.

2- لم تخرج صور هذين الديوانين عن (المشابهة) مع الواقع، وانتزاع صورها منه ولم تتطور الصور الشعرية وظلت بسيطة في تركيبها ودلالتها..

3- اعتمد معين بسيسو في معظم قصائد الديوانين على اللغة البسيطة التحريضية ومال إلى لغة الصحافة التي اتسمت بالنثرية والوضوح، وكان هذا بتأثير عمل الشاعر في الصحافة في تلك الفترة، وهو ما سيستخلص منه معين بسيسو في مراحله الّلاحقة.

لقد استنفذ معين بسيسو في القصيدة العمودية شحنته التحريضية التي فرضتها ظروف المرحلة العربية الساخنة ، أما في ديوانه الثالث (حينما تمطر الأحجار) والذي صدر في منتصف الستينات فنلمس تطوراً واضحاً في الصورة الشعرية عند معين بسيسو.

إن الشاعر يلجأ في هذا الديوان إلى شعر التفعيلة، وهو أمر فعله معظم شعراء تلك المرحلة، استجابة لتطورات الشعر والتجربة الشعرية نفسها..

وأول ما يلاحظ على الصورة الشعرية الجديدة اكتسابها بعض الأبعاد الذهنية مما يعني تطور مفهوم الصورة الشعرية لتخرج من إطار المفهوم البلاغي التقليدي وتتعداه إلى الجدة والتطور..

في قصيدته (أرفعوا الأيدي عن أرض القناة) من ديوان (حينما تمطر الأحجار) يتداخل العام والخاص في الصورة الشعرية وإن ظل الحدث مسيطراً على جو القصيدة... تبدأ القصيدة بالتعبير عن الخاص من خلال رد الشاعر على رسالة شقيقته سهير:

يا سهير

أنا في المنفى أُغنيّ للقطارْ

وأغني للمحطة

أي هزّة

حينما تومض في عيني غزّة؟ [1]

تتكون الصورة الشعرية فى هذه القصيدة من مجموعة من الصور المتناثرة المتداخلة وتُحشد فى القصيدة الأسماء و الأحداث العربية والعالمية

(1)الاعمال الشعرية الكاملة – ص 77.

(معركة أحمد عرابي ســنة 1881، حلف بغداد ودور نورى الســعيد، لنين و العمال السوفيت ، خالد بكداش، زعيم الحزب الشيوعى السورى، وضع العمال فى العراق ، سـبارتاكوس محرر العبيد، الخديو توفيق ، ديجول ، مندريس ، رئيس وزراء تركيا الأسبق ، دالاس ، وزير خارجية أمريكا الأسبق ، حرب فيتنام ومؤتمر باندونج لدول عدم الانحياز) و غيرها من الأســماء و الأحداث التى وردت لتأكيد وحدة نضــال الشـعوب وسـعيها للانعتاق والحرية، مع ربط ذلك كله ببطولات الشـعب العربى المصرى وبسالته فى معركة الدفاع عن قناة السويس إلى أن يصل الشاعر إلى صورة الشعور بالكبرياء وهو يحضن الأيدى التى تحرس القناة العربية :

أو تدرين عذابى يا سهير

وانا أنهض فى كل صباحْ

وبعينيّ شذى حلم الكفاحْ

أنا أمشى فى دروب القاهرة

تحت أقواس ربيع الكبرياءْ

بين أغراس الدماءْ

أحضن الأيدى التيٍ تحرس أمواه القناةْ

إننى أملأ عينىَّ بأمواه القناةْ(1)

(1)المصدر نفسه – ص 89.

أما ديوانه الرابع (مارد من السـنابل)، فهو عبارة عن قصـيدة طويلة عنوانها (المتاريس) وتشـير هذه الكلمة وغيرها من الكلمات، والمصـطلحات المسـتخدمة فى القصيدة إلى أن هذه القصيدة تندرج ضمن شعر المقاومة ، سواء من حيث أسلوب الشـاعر ولغته أو من حيث اسـتخدامه لصـور شـعرية تناسـب الموضـوع والغرض؛ حيث يعود معين بسـيسـو إلى تأكيد موقفه الدائم المتمثل فى إصراره على المقاومة وعدم التفريط فى القضية :

قد اقبلوا بلا مساومةْ

المجد للمقاومةْ

لراية الإصرار شاهقةْ

للموجة الحمراء من صيحاتنا المعلقةْ

على الشوارع الممزقة[1]

يقول عبد العظيم أنيس عن هذه القصـيدة (الملحمة) « فى هذه الملحمة الشـعرية تبدو أصالة الشعر الجديد وعمق نبع الشعر الجديد . ولا يلجا الشاعر إلى الأسلوب التقريرى المباشر فى الحكاية كما قد يصنع الشاعر التقليدى.

(1)المصدر نفسه – ص 105.

أنه يستعين بالصور الشعرية النامية فى مهارة منقطعة النظير ، وهو بهذا يعطى درسا لكل أولئك الذين سخروا من الشعر الجديد واستغلو الغث منه للهجوم على فكرة التجديد ... انه مارد من المشاعر، والقوافى والأنغام، وإعجاز العمل الفنى.. »[1] .

وآخر الصورة الشعرية البسيطة التى نقف معها جاءت فى قصيدة (فلسطين فى القلب) و هى من ديوان (الأردن على الصليب).

ورغم أنها قصيدة قصيرة إلا إنها حافلة بعدد من الصورة السمعية والذهنية ، مع العودة إلى لعبة التكرار المفضلة عند معين بسيسو ، و تظهر جليًا فى معجمه الشعرى . يقول مطلع القصيدة :

يا أيادي

ارفعى عن أرضي الخضراء ظل السلسلةْ

و أحصدى من حقل شعبى سنبلةْ

فأنا لم أحضن الخير و من قمح بلادي

منذ أن هبّت رياح مثقلات بالجرادِ

نهشت أرض بلادي

و جماهير بلادى[2]

(1)معين بسيسو بين السنبلة والقنبلة (دراسات وشعر) كتاب لوتس – ط 1 دار الأسوار – عكا – 1988 –ص 19 .

(2)الأعمال الشعرية الكاملة – ص 141 .

إن صورة جثوم السلسلة على الأرض الخضراء مقابل حصاد السنابل من هذه الأرض الخضراء ، إضافة إلى صورة الجراد الذى فتك بأرض الشاعر و حرمه من خيرها و قمحها كلها صور متطورة إلى حد كبير لكنها رغم ذلك ظلت منفصلة ، ولم تشكل بناءً واحداً يجمع الصور فى كلٍّ واحد. ولعل القصيدة القصيرة لم تسعف الشاعر فى تطوير هذه الصورة و تجميعها فى كل واحد متكامل . و هو الأمر الذى سنلاحظه فى الصورة الشعرية المركبة.

ولكن علينا أن نستدرك أنه لا يوجد حد فاصل تقف عنده الصورة البسيطة، وتبدأ بعده الصورة المركبة، فمما لاشك فيه أن الصور البسيطة ستظهر فى قصائد لاحقة كما أنه لاشك أن لبنات الصورة المركبة قد ظهرت حتى فى صور مبكرة للشاعر أنه فيض الشعر. الذى لا تضبطه مقاييس النظريات مهما امتلكنا الأدوات النقدية.

ثانياً : الصورة الشعرية المركبة :

نستطيع تلمس نواة الصورة المركبة فى شعر معين بسيسو فى قصيدة (الصوت ما يزال) و هى من ديوان (حينما تمطر الأحجار) و تتكون هذه القصيدة من أربع لوحات تفضى ببنائها و نموها إلى تشكل صورة واحدة تحقق هدف الشاعر وطموحه.

هذه اللوحة الأولى ، صورة مدينة الشاعر الجميلة :

مدينتى أقراطها الزنابق البيضاءْ

عقدها حبّاته براعم الأنداءْ

و يحبها علاء

أخى الذى يجوع و الربيع فى مدينتى ذراع

و برتقاله على الشجرِ(1)

و هذه اللوحه الثانيه صورة مدينة الشاعر المقاوِمة الباسلة :

مدينتى الشاهرة السلاَح و الجراحْ

متراسها الأمواج و النيران و الرياحْ

و خلفها تلألأت خوذتها الحمراء

سحابة حمراءْ

من اللهيب و الدماءْ(2)

و هذه اللوحة الثالثة صورة العلاقة بين مدينة الشاعر و صمود مدينة بور سعيد:

و بيننا و بين نارك الصديقة اللهيبْ

(1)المصدر نفسه – ص97.

(2)المصدر نفسه – ص97/ 98.

يا بورسعيد هذه الأسوارْ

لكنها لم تثننا الأسوارْ

تطلعى ترى ظلالنا تهب كالرياحْ

إلى خنادق الكفاحْ[1]

وهذه اللوحة الرابعة صـــورة مدينة الشـــاعر مرة أخرى، لكنها مؤازرة من جمال عبد الناصر:

سلاماً إليك يا فراشة

قد رفرفت عَلى غزالْ

و من حموا إشراقة النضالْ

ومن حموا جمالْ

واقبلوا عليك بابتسامةِ السلام و السلاحْ

وابتسامة الكفاحْ[2]

(1)المصدر نفسه – ص99/ 100.

(2)المصدر نفسه – ص102.

لقد بدأ معين بسيسو قصيدته بالتعبير عن شوقه لمدينته ، ثم انتقل إلى التعبير عن رفضه لواقعها المرير ، ثم ربط صمودها و مقاومتها بصمود و بطولة مدينة بور سعيد ، أخيراً رسم الشاعر صورة متفائلة ، مثلما بدأ ، و أرسل سلامًا إلى مدينته الحالمة بالتحرير و السلام.

و هكذا ، تضافرت هذه الصور(اللوحات) لتشكّل صورة أراد الشاعر أن ينقلها إلى القارئ لترسخ فى ذا ته ، إنها صورة مدينة جميلة محاصرة ، تقاوم المستعمرين ، وتأمل فى أن يقوم الأشقاء بنجدتها و تحريرها.

وما نلاحظه في هذه القصيدة خلوها مما يسميه محيي الدين صبحي (الحقيقة الفجة العارية من أي مجاز). حيث اختلفت هذه القصيدة عن قصيدتى (المعركة) و(ارفعوا الأيدى عن أرض القناة) اللتين اتسمتا بالجرْس العالى و اللغة الصاخبة، فجاءت لغة هذه القصيدة معبرة عن روح المقاومة، و كذلك عن عواطف الشاعر وأشواقه إلى ربيع مدينته و برتقالها و أمواج بحرها وهذا ما شجعنا على بدء الحديث عن الصورة المركبة بها.

أما قصيدة (فى طريق الأنهار) من ديوان (فلسطين فى القلب) فهى حُرقة على صمت الأنهار العربية، و تعبير عن عطش الإنسان العربي إلى النهوض :

عطشانْ

وأحرقة سحبك يا عمانْ

فى الصيف الناعق كالغربانْ ...

لم تمطر قطرة

واحسرة موجك يا دجلةْ

يا بردى يا راوى الغلةْ

واحسرة صيحة

كاللمحة[1]

و فى المقطع الأخير يقول معين بسيسو :

يا طفل الشمس العطشانْ

هي ذي أغنية الأسطورةْ ..

أن يسقط قلب الجلادْ ،

قفّازاً ، قلب الجلاد ..

فى كف جميع الأنهارْ[2]

إنها صــورة تعبر عن ظمأ الجماهير إلى الحرية فى حين تصــمت الأنظمة، وأنهارها ولا تروي هذا الظمأ.

(1)المصدر نفسه – ص183.

(2)المصدر نفسه – ص184.

وفى قصــيدة (طيور المنافى) من ديوان (قصــائد على زجاج النوافذ) تتشــكّل مجموعة من الصــور التى تعبّر عن حاله المنفى و الاغتراب ، و أن خرجت بعض الصــور إلى الســؤال الاســتنكارى الذى يدق الواقع الصــامت مســتعيناً بالســحر و الخرافة:

أليس هنا فى بلاد النجوم

و أرض الخرافة ساحرْ ..؟

أليس هنا بطل أو مغامرْ ..؟

أكل بطون الحبالى طبولْ

تدق فلا صيحة أو نشيدْ

لميلاد طفل جديدْ..؟ (1)

لقد أدت حالة اليأس و الاغتراب التى يعانى منها الشــاعر إلى البحث عن منقذ فى الأساطير و الخرافات فلا بطل ينقذ الأمة و لا أمل فى أن تلد النساء هذا المنقذ .

إنها صورة من الإحباط الشديد الممزوج بوجع النفي و النقر فى العظام :

(1)المصدر نفسه – ص427.

طيور المنافى مناقيرها فى العظامِ

طيور المنافى مناقيرها فى دمى...

أبيح دمى.. (1)

تنفجر فى هذه القصـيدة إيحاءات عديدة تصرـخ كلها بشـعور الغربة الناجم عن الرحيل والسـفر، وقد سـاهم تكرار بعض المفردات مثل الطيور والسـفر والرحيل والمطارات والحقائب فى ترسيخ هذا الشعور.

وكذلك تأتى الصـور المركبة فى قصـيدة (الطاحونة) من الديوان نفسـه ، نتيجة للصلة القائمة بين الصور المفردة ، لتتابع تلك الصور مشكّلة الصور المركبة ورغم أن (الطاحونة) قصيدة قصيرة إلا أنها حافلة بالصور الشعرية المركبة :

دجاجة تبيض فى جمجمةْ

وامرأة ذابلة،

فى آنيه محطمة

خلف المتاريس ، يذبح الجياعُ

كل ليلة ،

نجمة

(1)المصدر نفسه – ص425.

وطفلة تلقي بعرائس الطينِ

وطفلة تلقي بعرائس الطينِ

إلى الكبش

الذي شُد إليّ السلسلةْ

طائر يطلق الرصاص

علي الحوصلة ..

انفجرت سنبلة(1)

هذه سلسلة من الصور الكابوسية ، أو صور الهذيان واليأس : دجاجة تبيض فى جمجمة : وأمرأة فى آنية محطمة : وطائر يطلق الرصاص على الحوصلة!! ولولا انفجار السنبلة (بشارة الخير) لظلّت القصيدة فى كوابيسها وابهامها.

إن انفجار السنبلة وصورتها جاء إيماءة إلى الأية الكريمة : ﴿مَّثَلُ ٱلَّذِينَ يُنفِقُونَ أَمْوَٰلَهُمْ فِى سَبِيلِ ٱللَّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنۢبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِى كُلِّ سُنۢبُلَةٍ مِّا۟ئَةُ حَبَّةٍ ۗ وَٱللَّهُ يُضَٰعِفُ لِمَن يَشَآءُ ۗ وَٱللَّهُ وَٰسِعٌ عَلِيمٌ ﴿٢٦١﴾﴾ صدق الله العظيم(2) .

(1)المصدر نفسه – ص431/ 432.

(2)القرآن الكريم – سورة البقرة آية 261.

ويرى نادي ساري الديك أن معين بسيسو جعل « ميلاد الحياة من خلال صورة السـنبلة التى بزغت من الحوصـلة . وكأنها (السـنبلة) تبشر ـ بالخير والبركة ، لأنها نبتت من التضحية والفداء..» [1] .

وتتعمق الصـور الكابوسـية فى قصـيدة (بطاقة شـخصـية) من ديوان (جئت لأدعوك باسمك). هذه صورة كابوسية أولى :

وأكلت الرعد الأسود

بالشوكة والسكينْ...

فى أطباق جميع السجّانينْ... [2]

وهذه صورة كابوسية ثانية :

كنت بغير يدينْ

أتسلق كل جبال العالم

وشمُ جميع سجون اللأرض على صدري ... [3]

وهذه صورة كابوسية ثالثة:

(1)ما قالته غزة للبحر – ص 77.

(2)الأعمال الشعرية الكاملة – ص 439.

(3)المصدر نفسه – ص 440.

وعشائى فى تلك الليلة كان

كأسا من ريش العنقاءْ. [1].

كيف يؤكل الرعد الأسود بالشوكة والسكين ؟ وكيف يتسلق مقطوع اليدين كل جبال العالم؟ وكيف يكون العشاء كأسًا من ريش العنقاء؟، من جميع هذه الصور الكابوسية المريرة تتكون الصورة الماساوية لتضغط على الشاعر وتحوله إلى الهذيان ، وتحول القصيدة من بطاقة شخصية إلى لوحة كابوسية قاسية ، تشعر القارىء بمعاناة الشاعر

جراء حرمانه من وطنه وأهله ..

لكن قصيدة الخروج الموجهة إلى محمود درويش ذات أهمية خاصة ، وهى من ديوان (آخر القراصنة العصافير) والقصيدة مليئة بالصور التفسيرية المتلاحقة التى تؤكد حالة واحدة أثار وتوابع الخروج من الوطن .. كما أن القصيدة تكثف كل محاورات معين بسيسو مع الشعراء العرب الذين يحترمهم ولكن يعترض على أسلوبهم المزوّق فى قول الحقيقة تبدأ (الخروج) بحصن الشاعر على الصمود، فالموقع عند معين بسيسو يتماهى مع الموقف :

كان رحيلى عن غزَّة

ورحيلك عن حيفا غدراً

---

(1)المصدر نفسه – ص 442.

كان رحيل للمتنبي عن حلب غدراً

ها نحن الآن هنا

نبحث فى حوصلة العصفور الميت

عن قافية حبلى[1]

ويؤكد معين بسيسو الآثار المترتبة على خروج الشاعرين من الوطن :

منذ خرجنا من تلك الزنزانةْ

سقطت من يدنا الرمانةْ

منذ خرجنا من تلك الحجرة فوق السطحْ

سقط كحجر فوق الأرض الجرحْ

فقد الذاكرة وفقد حقيبته الجرحْ[2]

وهذه صورة التنازلات التي ترتبت على عملية الخروج من الوطن :

قالوا القدسْ

وكتبنا يا محمود عن القدسْ

وزهرة عباد الشمسْ..

(1)المصدر نفسه – ص 548.

(2)المصدر نفسه – ص 549.

قالوا : يافا

وكتبنا .. عن يافا .. يافا .. يافا

والآن يقولون لنا: غزة ...؟

ماذا بعدْ ....؟

كسر زجاج نوافذنا الرعدْ ... [1]

يخاطب معين بسيسو في هذه القصيدة الشاعر محمود درويش لكننا نلاحظ أن معنى الخروج وصورته تشمل الشعب الفلسطيني كله. فالخسائر والآثار التى تعرضها الصورة الشعرية ليست فردية : وما نأخذه على الشاعر في هذه القصيدة أنه قارن خروجه وزميله من الوطن بخروج المتنبى من حلب قاصداً أرض مصر. وهى مقارنة ضعيفة وغير موفقة؛ إذ أن أسباب خروج المتنبى من حلب تختلف عن أسباب خروج الشاعرين . فقد خرج المتنبى نتيجة مسعى الحاقدين والحسّاد ، الذين وسعوا الخلاف بينه و بين سيف الدولة أمير حلب . كما أن من أسباب خروج المتنبي – كما يشير بعض الباحثون – حبه للشهرة و المال و بحثه عن السلطان، فأين هذه الأسباب من أسباب خروج بسيسو و درويش من وطنهما ؟! إن خروج الشاعرين كان نتيجة لوجود الاحتلال الذى ضيّق عليهما الأرض ، فضاقت بهما و بآمالهما !

(1) المصدر نفسه – ص 550.

أما الصورة الشعرية فى قصيدة (غزال صنين) من ديوانه الأخير (الآن خذي جسدي كيساً من رمل) فهى تصوير مدهش للفارق الصارخ بين الإنسان الحي المقاتل، والصورة الصامتة الملصقة على الجدار :

يذهب للخندقْ

يترك دمه ،

ويعود إلى الحائط ملصقْ

يذهب للخندق

بالصدف و بالعشب مزوقْ

تنتظر الصوره فى النافذة

و تنتظر المطبعة الصورة

قصوا الورق و عينوا الألوان

الصورهة فى المطبعة الآن .. (1)

تضفر هذه القصيده حكايتين : الأولى ذهاب المقاتل إلى خندقه و مقاومته و استشهاده، ثم نقله من الخندق إلى المستشفى ووضعه فى النعش وحمله على أكتاف رفاقه والحكاية الثانية صورة الشهيد المعلقة فى نافذة بيته وكيف مشت إلى المطبعة وانتظرت عجينة الألوان ثم سارت مع الموكب فلما ألحد الشهيد الصقت صورته فوق الجدار ، و لكن سرعان ما غطتها صور أخرى لشهداء آخرين :

(1)المصدر نفسه – ص 630/ 631.

يذهب للخندقْ

ضيف آخر يا بيت الشهداءْ

الشهداء الجدد ، على مائده الشهداء القدماءْ

الملصق فوق الملصقْ

فوق الملصقْ

فوق الملصقْ[1]

ويرى محيي الدين صبحي أن هذه القصيدة فريدة فى باب الرثاء فى الشعر العربي بأكمله ، قوامها المفارقة بين المقاتل الحى و صورته . و هى مفارقة لا يمكن استنباطها بالفكر و لا بالخيال ، بل لا بد من أن ترفض الفكر والخيال لتبصر الأمر على حقيقته . و حقيقة الأمر كما يراه بسيسو فى القصيدة « إن المقاتل الحى حقيقة واقعة، وأن الصورة الملصقة حقيقة أخرى أشد واقعية و أمعن إيلاماً فى النفس . فهى تدل على القتل، والقتل سلب للحياة مثلما أن الصورة سلب للأصل ...» [2].

و تجدر الإشارة إلى أن مطلع هذه القصيدة يجنح إلى الغنائية والرمزية :

استشهد الماء و لم يزل يقاتل الندى

استشهد الصوت و لم يزل يقاتل الصدى

---

(1)المصدر نفسه – ص 633.

(2)شعر الحقيقة – ص 78.

و أنت بين الماء و الندى

وأنت بين الصوت و الصدى

فراشة تطير حتى آخر المدى .. (1)

و يعود صبحى ليرد شبهة الغنائية و الترميز عن معين بسيسو ، رغم إعجابه بهذا المطلع الفريد : فهذا المطلع نادر ليس لأنه جميل ، فهو لو وقوع لشـاعر آخر من مدرسه الصـقل لانسـاق وراء الغنائية والتجريد والصـور الرمزية حتى وضـعنا فى السماء السابعة . أما معين بسيسو فإنه يبدأ من الرمز ليجر القصيدة وراء الشهيد إلى القبر .« فالمطلع تمجيد حزين لمقاتل ظلت بطولته بعده مستمرة ، مثلما يستمر الندى بعد جفاف الماء ، أو يسترسل الصدى بعد زوال الصوت »(2) .

وآخر ما تتوقف معه من الصورة الشعرية المركبة ، الصورة التى وردت فى قصيدة (مجنون تل الزعتر) وهى من ديوانه الأخير أيضاً :

ما دلني أحد

عليه ، كتت فوق التّلْ

ديوان شعر فوق كيس رملْ

وقد رأيته ،

مرصعاً بالنار و الجذور طارْ

(1)الأعمال الشعرية الكاملة – ص 630.

(2)شعر الحقيقة – ص 77.

مرصعا بالقمح و الأحجار دارْ

دارْ.. (1)

و فى ختام القصيدة يتوحد الشاعر و المجنون و التل ، و يصعدون جميعاً، مرصعين بالنار، و الأحجار، و القمح و الجذور :

مرصعاً بالنار و الجذور طارْ

مرصعا بالأحجار و القمح دارْ

و أستقر فى مداره الجسدْ

التل قد صعدْ

التل قد صعدْ

التل قد صعدْ (2)

إنها صورة تشكيلية معبرة « فلو أن رسّاماً أراد أن يرسم شاعراً فوق تل الزعتر فى لحظة انهياره و لو أنة كان يريد أن يكابر فلا يعترف بأن التل قد انهار ، هل كان فى وسع أن يرمز للشاعر بأكثر من ديوان شعر فوق كيس رمل ،

---

(1)الأعمال الشعرية الكاملة – 625.

(2)المصدر نفسه – ص 629.

ولقداسة المقاومة بأكثر من تصوير التل يطير (مرصعاً باالنار والجذور) ثم يدور مرصعًا بالقمح والأحجار..؟ وهذا الترصيع بالرموز الفلسطينية هو الذى يجعل من (تل الزعتر) أرضا فلسطينية على تراب لبنان »(1)

ثالثا : الصورة الساخرة

ينطلق معين بسيسو فى رسم صوره الساخرة من موقفين: الموقف من الأنظمة العربية التى يدين عجزها وقصورها . والموقف من أقرانه من الشعراء الذين يتساقطون فى أحضان تلك الأنظمة ويخونون دورهم كشعراء. ولابد أن نلاحظ أن الموقفين قد يتداخلان فى قصيدة واحدة أو فى صورة واحدة ..

فى قصيدة (مقامة إلى بديع الزمان) وهي من ديوان (الأشجار تموت واقفة) يرسم معين بسيسو صورة تهكمية لاذعة وصارخة فى سخريتها، رغم أن كل أبيات القصيدة تصلح للاقتباس إلا أننا نكتفى بإيراد ما يخدم الغرض تبدأ القصيدة بالمقطع التالى :

حدثنى ورّاق فى الكوفة

عن خمارٍ

فى البصرة ، عن قاض فى بغدانْ

(1)شعر الحقيقة – ص 97/ 98.

عن سائس خيل السلطانْ

عن جارية ، عن أحد الخصيانْ[1]

ثم تستمر القصيدة فى رسم صورة (كاريكاتيرية) فاضحة السلطان يستفتى فقيها اسمه الوأواء ، فى أمر غريب ،فقد ظل السلطان ضل طريقه إلى مخدع حاويته لكن حين أفاق وجد نفسه إلى جانب غلامه! أو تجئ فتوى الفقية الوأواء على النحو التالى :

ليس على مولانا السلطان جناحْ

فالقسمة غلبت و الغبرة في النية ،

لا اين تسير القدمان ..

و سواء ، فى المخدع انس أو جانْ

و الذنب على الجارية

فلو وضعت فى باب المخدع مصباحْ

ما خلعت قدما مولانا ،

و الله تعالى أعلم و السلطانْ

(1)الأعمال الشعرية الكاملة – ص 291.

و خازن بيت المالْ[1]

وإذا كان السـلطان فى القصـيدة السـابقة يلتقى بفقيه يبرر له فعلته و يعفيه من العقاب ، فإن الحجاج (رمز السلطة) فى قصيدة (الحجاج و الفيلسوف الأخرس) يلازم فيلسـوفا أخرس! فأى علاقة هذه بين رجل سـياسـة جبّار و بين فيلسـوف أخرس، ولمن تكون الإرادة والسيادة فى الرأي ؟:

و أرى رؤوسًا أينعت ، و أرى القطافْ

و أرى الدماء

بين العمائم و اللحى ، تبّت يداك

بغداد أسكرها النواح

وعلى الضفاف الخضر ،

تغتسل الضباعُ و شهر زادْ

أخرى مزيفة وألف حكاية

شوهاء فى نجم النهارْ ،

و على الجماجم ، فى ملابس شهريار ،

(1) المصدر نفسه – ص 293.

الفيلسوف الأخرس المجذوم يقعى

وهو يصغى ،

كيف قد فقأوا عيون السندبادْ[1]

تنبثق من رمز الحجاج تأويلات متعددة فقد يراد به القوة أو بطش أو الجزم ، أو الغدر، أو عدم الرحمة أو السلطة الفاسدة أو الظلم القاتل ، أو جميعها معاً.إن ماتريد أن تقوله هذه الصورة الساخرة الّلاذعة أن فيلسوف الحجاج قد أخرسه الزمن ، بينما فلاسفة اليوم (المفكرون) قد أخرستهم السلطة و الجبروت..

لكن هذا الحجاج سرعان ما يتحوّل إلى شـخص مثير للضـحك كما يتحول معه لاعقو حوافر الجواد ، إلى مجموعة من المنافقين المنفّرين! و نقف على هذه الصـورة الساخرة فى قصيدة (ا ، ب) و هى من ديوان (قصائد على زجاج النوافذ) :

أنا ابن جلا و طلاّع الثنايا

متى أضع العمامة تعرفونى

زويعة هبّت و طارت العمامةْ

و صاح لاعقو حوافز الجواد

لم تكن سوى حمامة

(1)المصدر نفسه – ص 269/ 270.

طارت ، و صاح اخرون ،

بل غمامةْ ..،

أما الذى رأى فوق الذى رأوا

فصاح :

لم تكن سوى علامة

و بعدها القيامةْ

لكنها هناك كانت العمامةْ

فى سلة القمامةْ .. [1]

والملاحظ على الصورة الساخرة التى أوردناها اعتمادها على الحركة، ويبدو معين بسيسو هنا متأثراً بالمسرح ، فحركة الشخصيات و إيماءاتها كما يرسمها معين بسيسو تثير فى القارئ – المشاهد – الضحك و السخرية ، مع الشعور الدائم بالمرارة ولاشك أن الصورة تذكرنا بنماذج عديدة من الحكام والأتباع الذين يزيّنون لهم أخطاءهم.

أما فى قصيدة من (برنامج الالعاب الرياضية) فلا يتكئ معين بسيسو على التراث ليستخرج منه رموزه و نماذجه ، بل يدخل إلى موضوعه مباشرة ، يصف الحال بل يصف الطابور العربى يتهكم :لاذع:

(1)المصدر نفسه – ص 296/ 297.

إلى اليمين سِرْ

إلى اليسار سِرْ

للشرق سِرْ

للغرب سِرْ

إلى الشمال و الجنوب سِرْ

خطوة إلى الأمام

عشرون خطوة إلى الوراء سِرْ

وبالشراع والمجداف في بحيرة اليمين

بالطبول والبيارق الحمراءْ

في شوارع اليسار سِرْ

سِرْ

سِرْ

خلفاً درْ

خلفاً درْ

خلفاً درْ[1]

(1) المصدر نفسه – ص 357/ 358.

مرة أخرى يعتمد معين بسيسو على الحركة ، فلو تخيلنا شكل وهيئة هذا الطابور المضطرب الحائر لغرقنا في الضحك ولا أشفقنا – كذلك عليه وعلى مصيره!

ويرى محيي الدين صبحي أن «وحدة هذه القصيدة لا تنبع من متانة البنية اللفظية ، ولا تتأتى عن حسن الحبكة البنائية. فنية القصيدة تنبع من عرضها الأمين والبصير للواقع العربي، برشاقة وإيجار وإيحاءات بالغة التعبير..» (□)

في قصيدة (المطاردة) من ديوان (جئت لأدعوك باسمك) يرسم معين بسيسو صورة رائعة ومريعة في آن واحد! جواسيس يتعقبون جواسيس، والظل يتعقب صاحبه، ثم تصبح جوارح الانسان وأعضاؤه جواسيس عليه:

حتى ظل الانسانْ

هذا المنديل من الورقْ

هو الجاسوس عليه

حين يسير ويفتح للشمس

ذراعيه وعينيه

والأذنان هما العينان على العينينْ

والعينان هما الآذان على الآذنين

(1)شعر الحقيقة – ص 65/ 66.

والقلب هو الأذن والعينْ[1]

وتتطور صورة الجواسيس عند معين بسيسو لتصل إلى (عصر الكلاب)، وهو العصر الذي يتسلم فيه المساومون زمام السلطة فيقررون مصائر شعوبهم بعد أن يقمعوها بواسطة عملاء مأجورين! لهذا لا يجد الشاعر ما يكتبه عن هذا العصر:

ما الذي يكتبه الشاعر في الأرض الخرابْ

آه يا عصر الكلابْ

كلما تحبل كفى بمناديل الترابْ

الجواسيس الكبارْ

سلموني للجواسيس الصغارْ[2]

وفي قصيدة (طيور المنافي) تتحول السخرية إلى كوميديا سوداء فأي وجع أقسى من أن يكون الوطن وجواز السفر في بطن حوت ووجة الإنسان منقوش بألف تأشيرة:

أُبيحَ دمي

على جبهتي ألف تأشيرة

وفي بطن حوت جواز السفرْ

---

(1) الأعمال الشعرية الكاملة ص 457/ 458.

(2) المصدر نفسه – ص 655.

وأرض الوطنْ...... [1]

إنها مأساة مهما حاول الشاعر أن يلطفها بالسخرية والتهكم، صورة شعرية حزينة مؤلمة وزاد تكرار مفردات الرحيل السفر من ملء نفوسنا بإحساس اليأس والإحباط الذي تنقله الصورة وتلح عليه.

ويعود معين بسيسو ليرسم صورة هلامية، للأنظمة الحاكمة: دوائر تتشكل ثم تتلاشى على صفحة الماء دون أن تترك أثرًا، تبدأ قصيدة (الدائرة) من ديوان (آخر القراصنة من العصافير) بالإشارة إلى جماعة يحاولون رسم شيء ما:

يحاولون رسم شيء ما فيرسمون شيئاً

غير قابل للرسم

إن الماء تكسر الأحجار وجه

دوائرًا.. دوائرًا

وبعدها تسترجع المياه وجهها

تسترجع الأحجار وجهها مربعاً، مكعباً،

أومستطيلاً، ليس أي وجه مستقيم

ميزة ولا كتاب توصية[2]

(1)المصدر نفسه – ص 425.

(2)المصدر نفسه – ص 562.

هناك تشبيه للأنظمة العربية بالدوائر التي تتشكل وتتلاشى على صفحة الماء دون أن تترك أثرًا فكل شيء رخيص ومزيف!

في آخر انتخاب كان في بيروت

لانتخاب ملكة الهزيمة

فوجئ السياح في الفنادق التي تؤجر

الوطنْ

لليلة أو ساعة بأنجس الثمن

بأن تلك الوردة المسلوقة المقشّرةْ

دجاجة مزوّرةْ(1)

هكذا مثل الحاوي الذي يخرج من جرابه، في نهاية اللعبة، مفاجأة، نكتشف أن ملكة الجمال ليست أكثر من دجاجة مزورة ! وتصفحُ هذه الحقيقة معين بسيسو فيصرخ:

كيف استطعنا أن نعيش كل هذا العمر،

نكتب الرسائل المزورةْ ؟

ساعي البريد لم يكن سوى مهربٍ

(1)المصدر نفسه – ص 564.

طوابع البريد كلها مزورةْ ...

أطفالنا مزورون كل نطفة مزورةْ .. [1]

ويدافع محي الدين صبحي عن النثرية التي صبغت هذه القصيدة بقوله : « هذا هو الأسلوب حين يستحيل إلى موقف، أو الموقف حين يستحيل إلى أسلوب هنا فقط كل شيء يجوز؛ لأن الحقيقة وحده متجانسة . فسواء استمر الشاعر في السرد أو قطعة متدخلاً ، فإننا لا نحس بتخلخل في بنية العمل الفتي ربما؛ لأن الحقيقة أكبر من تفصيلات الصنعة الفنية . فيكون شعر معين بسيسو مشمولاً برعاية الحقيقة التي لا يحتاج فيها إلى غير بصيرة ثاقبة ترى فى ملكة الهزيمة وردة مسلوقة مقشرة ... دجاجة مزورة ... »[2]

أما وقفتنا الأخيرة مع الصورة الساخرة التي تظهر سخط معين بسيسو على الأنظمة وتشير إلى علاقته السلبية معها ، فستكون مع قصيدة (القصيدة) وهي آخر ما كتب معين بسيسو من شعر . ولابد أن نشير هنا إلى أن هذه القصيدة جاءت بعد الرحيل المؤلم (رحيل المقاومة عن بيروت سنة 1982) ، هذا النزوح الفلسطيني الرابع الذي جاء متزامنًا مع الصمت والتخاذل في الصف العربي ولهذا تتساءل (القصيدة) في سخرية واضحة عن (غزالة العر) ، و (رمح الحرب)، و (سيف الدولة العربي):

(1)المصدر نفسه – ص 565.

(2)شعر الحقيقة – ص 63/ 64.

وأين غزالة العرب ؟

وأين يمامة العرب ؟

ورمح الدولة العربي ؟

وترس الدولة العربي ؟

وشمس الدولة العربي ؟

الكتاب الأخضر العربي ؟

وسيف الدولة العربي ؟

إذا جئناه معتصمًا

وجدناه أبا لهب ... ؟ [1]

ولقد أعطى تكرار السؤال تكرار كلمة (العرب) القصيدة والصورة نوعاً من الانفعال الداخلي الذي يدفعنا إلى السخرية من الواقع والتهكم عليه . أن هذه الموسيقى الناتجة عن التكرار تضفي على النص وهجاً فوق الضوء الساطع منه ، لأن ملامح اليأس حطّت على كواهلنا من خلال المصائب التي حلّت بنا ، وما الشاعر إلا واحداً منا .. وتصل المرارة بالشاعر في هذه القصيدة إلى درجة الهذيان الذي يدفعه إلى البحث عن شخصيته وهويته :

(1)معين بسيسو بين القنبلة والسنبلة- مصدر سبق ذكره - ص 234/ 235.

من أنا ؟

القرمطي ؟

البرمكي ؟

القرطبي ؟

الليلكي ؟

الزئبقي ؟

الزنبقي ؟

الدائري ؟

اللولبي ؟

الأمريكي ؟

السوفيتي ؟

أظل أصرخ والشراع قناع وجهي

من أنا ؟ [1]

هل هي حالة (صورة) من السُكر أو التدحرج ؟ لاشك أننا نكاد تشعر بالشاعر وهو يتدحرج ، لا يستقر في مكان ، أو حتى في حفرة !

(1) المصدر نفسه – ص 233 .

إنها صورة (مسرحية) ساخرة مريرة يبحث من خلالها الشاعر (متعثراً متدحرجاً) عن حقيقته وهويته ، بعد أن خذلته الأمة وسلمته للبحر من جديد !

ولاشك أن (القصيدة) تغري باقتباسات أكثر لكننا نكتفي بما أوردناه ونعتقد أنه يدعم هدفنا من هذه الاقتباسات.

ويحفل ديوان معين بسيسو بقصائد عديدة تتحدث عن أحوال الشعراء ومواقفهم، أو تخاذلهم وتجادل طرائقهم الخاطئة في قول الحقيقة : إن معين بسيسو ينتقد أقرانه من الشعراء انتقاداً يصل في بعض الأحيان إلى حد الهجاء الّلاذع ..

وإذا بدأنا بقصيدته (طائر من الرماد)، وهي من ديوان (فلسطين في القلب) نجد أن معين بسيسو قد رسم صورة ساخرة للشاعر الذي يهين شعره ويقدمه لمن لا يستحقه :

ويطعم الفراش للجرادْ

والدرَّ للخنزير ، والورود للكلابْ[1]

وفي قصيدة (بطاقة معايدة إلى بوشكين) من ديوان (الأشجار تموت واقفة) يشتكي معين بسيسو إلى بوشكين أنه في عصرنا تركب الأرانب العرجاء الأفيال وترتمي العنقاء في قفص، وتكتبُ الأسماكُ، والحيَاتُ الشعر :

(1)الأعمال الشعرية الكاملة – ص 195.

لوعشت في بلاط عصرنا ،

في هذه الأيامْ

حيث الأرانبُ العرجاءُ

تركب الأفيالْ

وترتمي العنقاء في قفصْ

وتكتبُ الأسماكُ والحيّاتُ

أجمل الاشعار والقصصْ.. (1)

وكما اشـــتكى معين بســـيســـو إلى بوشـــكين يســـتنجد بالمتنبي لينقذه من هؤلاء، والشعراء الذين لوثوا مهنة الشعر، ويسميهم ثعابين، وثعالب المحابر :

يا أبا الطيب قم صح النواطيرَ،

وقم صح القياثرْ

وقت الأجراس للصيدٍ

ثعابين المحابرْ

بشمت من لحمنا

(1)المصدر نفسه – ص 281.

هذه الثعالبْ

آه يا سيفَ المحاربْ[1]

وفي القصيدة إشارة إلى قول المتنبي في هجاء كافور وخاصة بيته الشهير :

نامت نواطيرُ مصر عن ثعالبها

حتى بشمنَ وما تفني العناقيدُ

أما في قصيدة (القمر ذو الوجوه السبعةٌ) من ديوان (الأشجار تموت واقفة)، فإن صورة الشاعر المتقلب المتذبذب تزداد وضوحاً :

رأيته في كربلاءَ

تحت راية الحسينْ

صهيل سيفه مع الحسينْ

وفوق سيفه قصيدة منقوشة

في مدح قاتل الحسينْ[2]

يستدعي الشاعر هنا ، صورة مريرة مؤلمة من تراثنا العربي ، إنها صورة أولئك المنافقين الذين خذلوا الحسين بن علي بن أبي طالب وهنا إشارة أيضًا إلى إجابة الشاعر الفرزدق عندما كان عائدًا من العراق وسؤل عن القوم وراءه

---

(1)المصدر نفسه – ص 287/ 288.

(2)المصدر نفسه – ص 295.

فقال قولته المعروفة : قلوبهم مع آل البيت وسـيوفهم مع بني أمَية!! هذا هو الشـاعر المتقلب الانتهازي يقوم بالخديعة نفسـها ! إنها طريقة ظريفة للجمع بين الدين والدنيا ، لكنها طريقة منفرة تدين أصحابها وعشاقها ولا شك أنها تدفعنا إلى السخرية منهم ومن طريقتهم المنبوذة ..

وفي قصيدة (عزف منفرد على القانون) من ديوان (السنبلة والقنبلة) يكرر معين بسيسو صورة الشعراء الذين يكرّسون أقلامهم لخدمة السلطة :

الله ... ثلاثة شعراء

الأول مات يدافع عن سيف الدولةْ

والثاني مات يدافع عن طبل الدولةْ

وللثالث مات يدافع عن أحذية الدولةْ

والرابع من ... ؟ (1)

وهناك رابع من الشعراء يذكره معين بسيسو في قصيدة (قبل أن تذهب النخلة بأصـابع الطباشـير إلى المدرسـةْ) وهي من قصـائده الأخيرة إنهم (الشـعراء الذين يغسـلون ويكوون الملابس العسـكرية)، وينطلق معين بسـيسـو في موقفه هذا من قناعته بأن العصر ـ الذي نعيش لابدّ، وأن يفرز شـعراء مأجورين يبيعون ضـمائرهم وقوافيهم . « ثمة شيء توغل في كلمة هذه الأمة وامتص ماءها وأتى على لبّها ونخر بذورها، ولم يبق غير القشور الذابلة وعلى هذه القشور يعيش الجميع ،

(1) المصدر نفسه – ص 446.

كل الطبقة الفوقية بها وعليها تتألف هذه القشــور من الثقافة التافهة والشــعر المُدجّن في زرائب الســلطة والوعود الخلاْبة التي يبذلها الحكام للناس ثم ينكثون بها ... لم تعد الكلمة تؤدي إلى فعل أو توجهه ، بل صــارت الكلمة الفارغة تفضي ـ إلى كلمة جوفاء مثل سابقتها ، فكأن الدافع إلى الإنجاز والإحساس به قد فقدا عند أمة بأسرها ... (1)

وتصل السخرية في قصيدة (إلعن أحفادك يا جْدي) من ديوان (جئت لأدعوك باســمك) إلى توجيه اللعنة والشــتيمة إلى أولئك الشــعراء الذين يبيعون الرموز الفلسطينية :

إلعن أحفادك يا جدّي

واحمل كل جذورك وارحل يا شجر الزيتونْ

وتعالوا يا شعراء النكبة والخيمة والليمونْ

لِموا خِرق قصائدكم

وافترشوا تحت السور

مِدّوا أيديكم للقمر وللعصفورْ

بيعوا في سوق الأقزام العورْ

(1)شعر الحقيقة – ص 61.

شبكة صيّاد من يافا

حجراً من عكا

دالية فى الكرمل

بيعوا عبد القادر..

فوق صخور القسطلْ[1]

يرفض الشاعر التزييف والمتاجرة بالقضية الفلسطينية ورموزها، يرفض أُن يستخدم الشعراء المزيفون النكبة، والخيمة، والليمون، والتين، والزيتون، ويدعوهم لكي يشتغلوا ببيع الأَمتعة الفلسطينية الحقيقية، حتى دماء الشهيد عبد القادرالحسيني الذي سقط شهيدًا فوق صخور جبل القسطل، عليهم أن يتاجروا بها ويبيعوها في المزاد العربى ! هذه قصيدة تحفل بالصور الهجومية الساخرة، بل يتطور هجوم معين بسيسو على الشعراء الانتهازيين ليصفهم بالقوّادين :

حملت جارية الشعر الشمعة

لتقود لمخدعها النخاسْ

والضفدع قد قفزت في قبعة الشاعر

وأتمَّ الساحرُ

(1)الأعمال الشعرية الكاملة – ص 493.

لعبته ... [1]

لا شك أن الأبيات الأخيرة «تصور أفضل تصوير حذر الشاعر من الانسياق في لعبة الشعر المصقول؛ إذ أن صورة الجارية وهي تحمل الشمعة لمخدعها ، صورة أنيقة كلاسيكية (ولو أن مضمونها مقلوب رأسا على عقب) لذلك عاجلها الشاعر بصورة أخرى من وضعه تحمل طريقته الإيحائية الفجة في التعبير (الضفدع قد قفزت في قبعة الشاعر) فالشاعر المزخِرف ليس فقط قواداً على الحقيقة، وإنما هو بهلوان وحاوٍ ..» [2]

بل أن معين بسيسو يتصور الشاعر المنافق (أوزة في بحيرة من الأفيون) كما جاء في قصيدة (قصيدة من فصل واحد) ، من ديوان (قصائد على زجاج النوافذ):

ما يطلبه المستمعونْ

أوزة تصيح في بحيرة من الأفيون

أغنية على قشور البيض والبطيخ والليمونْ

قصيدةْ ..

يزأر فيها المنجنيق تصهل الحجارةْ

ويرقد المذيعْ ...

(1)المصدر نفسه – ص 494.

(2)شعر الحقيقة –ص 79/ 80.

طبلته سريره وبوقه الوسادةْ

لم تسقط القدس ولا طروادةْ .. [1].

إنها صورة ساخرة تصور شعراء الأنظمة، وهم يصرخون متوعدين الأعداء بالهزيمة واعدين الشعب بالنصر الساحق ، ويعلنون الانتصارات رغم سقوط المدن العربية وقلاع الأمة العربية في أيدي الأعداء ! هل نضحك ونسخر أم نرثي لحالنا ومصيرنا؟ لعل هذه الحيرة ما يريد أن يضعنا فيها الشاعر من خلال صورته الشعرية هذه !

ورغم ذلك، فإن معين بسيسو يرثي لحال الشعراء ويرأف بهم في بعض الأحيان وها هو يبرز جنون الشاعر العربي :

كان يريد أن يقولْ

كل ما في صدره

لكنها طويلة طويلة أنياب هذا الغولْ

فأدّعى الجنونْ

وقال كل ما يريد أن يقولْ

وحينما أراد أن يعود عاقلاً

(1)الأعمال الشعرية الكاملة – ص 333.

أُصيب بالجنونْ .. (1)

أما أكثر الصور إيلاماً وسخرية فتلك التي وردت في (قصيدة فوق الجدار) من ديوان (قصائد على زجاج النوافذ) يكتب الشاعر قصيدة غضب ضد لويس الأول ولويس الحادي والعشرين فيقبض عليه العسس ويأمرونه :

(امسحها بيديك ، أبيات قصيدتك الملعونة والمحفورة فوق الجدران) ويمسح الشاعر الجدار؛ فتذوب يده اليمنى، ثم اليسرى، ثم يذوب لسانه ووجنتاه :

ومضي الشاعر يمسح أبيات قصيدته بيديه

وغبار الأحرف يتساقطْ ،

والأحرف تتساقط في عينيهْ ...

عند البيت الخامس ، ذابت يده اليمنى ...

عند البيت العاشر ذابت يده اليسرى ...

بقي لسانُ ووجه الشاعرْ ...

- أمسح بلسانك ما بقي على الجدرانْ

ذاب لسان الشاعرْ

بقي من الشاعر وجهه

---

(1) المصدر نفسه – ص 338/ 339.

بقي من الشاعر عينانْ

- أمسح وبوجهك آخر بيتْ ...

وكمروحة راح الوجه يذوبْ ...

راح الوجه يذوبْ ...

راح الوجه يذوبْ ...

سقط الشاعر ... (1)

كان بودي أن أنقل للقارئ أبيات هذه القصـيدة بأكملها لأبيّن الإتقان في هذه الصورة الشعرية الساخرة التي ترسم حركة الشاعر، وهو يقوم بمسح قصيدته عن الجدار ولتكشـف لنا ملامحه عندما يقوم بهذا العمل المؤلم. لكن القصـيدة ورغم مرارتها وقسوتها تنتهي بصورة متفائلة رافضة :

سقط وبقيت فوق الجدران المفروشة

كالنطع الأسود كلمة لا

لا للويس الأول ، ولويس الحادي والعشرين

لا للزنزانة ، لا لمقص رقيب السلطان

وللسكينْ .. (2)

(1) المصدر نفسه – ص 391/ 392.

(2) المصدر نفسه – ص 392.

ومن الصور الشعرية الساخرة التي يرسمها معين بسيسو للشاعر صورة (الجرسون)، حيث يشبّه بعض الشعراء العرب بالجرسونات الذين يخدمون الزبائن حسب طلباتهم ، ولنفحص هذه الصورة كما وردت فِي قصيدة (النقش بالأزميل والرسم بالطباشير على جلد غزّة) وهي من ديوان (جئت لأدعوك باسمك):

الشاعر كالجرسونْ ...

يكتب بالشوكة فوق الصحنْ ...

يكتب ويحطم فوق الأرصفة صحونهْ

ماذا نكتب نحن عصافير الشمع المربوطة بالصمغ،

الواقفة على اسلاك التليفونْ ... ؟

لم يبق لنا غير الأرصفة وغير الجدرانْ

وأصبع فحمْ ...

لم يبق سوى الإبرة والخيط ومنديلْ

والنقش على جلدك بالأزميلْ ... [1]

هذه سلسلة مواقف (صور) مهينة يفرضها عصر القمع على الشاعر إن قاومها قتل وأن استسلم لها امتثل . لكن الشاعر الممتثل للتعليمات التي تأتيه من سلطة ما أشبه بالجرسون الذي يلبي طلبات الزبائن بكل أدب ودونما تعليق أو تعديل .

(1)المصدر نفسه – ص 467.

غير أن الشـاعر لا يمكن أن يسـتمر في الطاعة ، فلا يلبث أن يحطم صـحونه ، الشاعر الحر عصفور طليق ، أما الشاعر الممتثل فأشبه بعصفور صمغت رجلاه على اسلاك التليفون ، الكلام يمر عبره ولا يستطيع حراكًا ...

وتتكرر صـورة الجرسـون في قصـيدة (الخروج) من ديوان (آخر القراصـنة من العصافير) :

صرنا نطبخ يا محمود الوردة ونقدمها

في فندقنا لجميع النزلاءْ ...

فطوراً وغذاءً وعشاءْ ... ؟ (1)

هكذا تحوّلُ الكلمات المغسولة - التي كثر استعمالها حسب الطلب – الشاعر إلى جرسون يقدم لنزلاء الفندق جميعهم وجبة واحدة ..

وهكذا ، نختم حديثنا عن الصورة الشعرية الساخرة ، بل وعن الصورة الشعرية بأنواعها الثلاثة : البسيطة والمركبة والساخرة ، ونأمل أن نكون قد وفقنا في عرض هذه الصورة والاقتباسات التي تدعمها ..!

---

(1) المصدر نفسه – ص 552.

خلاصة

وبعد فقد تابعنا الصورة الشعرية عند معين بسيسو، واستطعنا تقسيمها إلى ثلاثة أنواع البسيطة والمركبة والساخرة . وقد لاحظ القارئ أننا لم نعتمد التقسيم التقليدي للصورة الشعرية (حسّية وسمعية ومعنوية) بل آثرنا الأخذ بفاعلية الصورة وتأثيرها في القارئ .

ولقد اكتشفنا أن الصورة البسيطة جاءت في قصائد معين بسيسو الأولى، خاصة في ديوانيه (المعركة والمسافر) ؛ حيث استمد الشاعر صوره من الواقع المجرد مما وسم أسلوبه بالمباشرة مع ظهور أثر الصحافة بأسلوبها ووضوحها في قصائده .

أما في الصورة المركبة فقد لاحظنا تطور مفهوم الشاعر للصورة الشعرية خاصة بعد أن تحوّل الشاعر إلى شعر التفعيلة بعد أن أستنفذت القصيدة العمودية غرضها عنده. كما جاءت الصورة المركبة مكونة من صور منفصلة تؤدي بتجميعها إلى بناء صورة واحدة .

واما الصورة الساخرة فقد لاحظنا أنها جاءت نتيجة لموقفين اثنين: موقف معين بسيسو من الأنظمة الحاكمة وسخطه عليها وعلى عجزها، أو نتيجة لموقف معين بسيسو من أقرانه من الشعراء وعلى وجه الخصوص المتذبذبين منهم ، والذين يبيعون شعرهم ويؤجرونه للسلطة الحاكمة .

هكذا جاءت الصورة الشعرية عند معين بسيسو ونأمل أن نكون قد زّودنا القارئ العربى بما يضيف إليه ويثري زاده الثقافي والأدبي – والله المستعان ...

ثنائية الأرض والمرأة في شعر محمود درويش



تقديم

لا يحتاج الباحث إلى فراسة متميزة ، ليدرك كم هو صعب الدخول إلى عالم محمود درويش الشعري؟و يلمس أن التجربة ذاتها محفوفة بمجازفة متعددة الأبعاد :

البعد النقدي: حين يواجهنا الشاعر بعنفوانه وتلّونه وتجدده وانبثاق رموزه- في أحيان كثيرة– من حيث لا يتوقع الناقد ويتوجس الباحث الجاد من الانزلاق إلى الخلط في فهم الشعر والشاعر، إذا لم تتوفر الذائقة النقدية السليمة، التي تتطلب امتلاكاً فذّاً لأدوات النقد وثقافته - خاصة مع شاعر مثل درويش..

البعد المعرفي : عندما يغمرنا البحر المعرفي الزاخر الذي ينهل منه الشاعر ويبني من خلاله العلاقة مع العالم والإنسان والأشياء، ممّا يتطلب متابعة الأصول والينابيع والجذور ،الواقعية والرمزية – الوطنية والقومية والإنسانية . وأي تقصير في فهم هذه الأبعاد والرموز ، قد يؤدي إلى الابتعاد عن فهم الدلالات والإشارات .

البعد العاطفي: عندما تنتابنا الهزّة العاطفية ، ونشعر باختلال التوازن أمام علاقة الحب الجارفة والجنونية ، بين فلسطين ومحمود درويش، التي تبدو للناظر المتعجّل إشكالية وتصعّب عليه فك الرموز المستخدمة في(شيفرة) الحب بين الشاعر وحبيبته / فلسطين.. حبها صعب وقاس ، لكن الأصعب ألا يحبها الشاعر ! يود أحياناً لو تنفس خارج ذراعيها إذا صار عناقها خناقاً !(أحبك أم أتنفس) ويتمنى ، في أحيان أخرى أن تموت ليتحرر منها ،

لكن الموت نفسه يردّه إليها (موت آخر وأحبك) ترى كيف نفهم هذا الجنون ، ونفسّر هذا التناقض ؟ لا شك أننا سنتوه في الأسئلة ونتخبّط في التحليلات ! هل هذا جنون العربي قيس بن الملّوح ، الذي أودت بعقله (ليلى)؟ أم هو جنون لويس أراجون الذي تقمصته (أليسا) فهام على وجهه ، يبحث عنها في الشجر والحجر والرمال والسماء ؟ أم أن هذه حالة مشابهة لتوحّد الفارسي ناظم حكمت الذائب في الذات العليا المنزهة ؟ أم هي تجليّات ابن الفارض الصوفية؟ أم أنه عشق مختلف عن كل ذلك ، عشق من نوع جديد ، لم يألفه الشعر العربي من قبل!!

وقررت أن أكتب حول المزج بين المحبوبتين الأرض والمرأة.. فجاء العنوان:(ثنائية الأرض والمرأة في شعر محمود درويش) واقترحت أن تجيب محاور البحث على الأسئلة التالية :

- كيف جاء ت صورة الأرض والمرأة في الشعر العربي ؟
- كيف برزت ثنائية الأرض والمرأة في شعر محمود درويش ؟
- ما هي المؤثرات الثقافية والفكرية في شعر محمود درويش ؟

وقبل الخوض في البحث ، والشروع في طرح الأسئلة واستعراض الأجوبة ، تجدر الإشارة إلى ملاحظتين منهجيتين مهمتين :

الأولى : أن البحث سيقتصر على دراسة شعر محمود درويش الذي ضمّه المجلد الأول – الصادر عن دار العودة – بيروت ط 14 – الصادر في سنة 1996 – ويبدأ بديوان (أوراق الزيتون)- الصادر في سنة 1964 – وينتهي بديوان (أعراس) الصادر في سنة 1977 ..

الثانية : إن دراستنا ستكون في المضمون ، ولن نخوض في الجوانب الأسلوبية والبنائية والتركيبية أو البلاغية إلا في ما يثري الموضوع ويحقق الفائدة فقط

* * *

أولاً : كيف جاءت صورة الأرض والمرأة في الشعر العربي ؟

من البديهي إلا يتوقع القارئ أن نقوم بحصر الأمكنة واستعراض حالات المرأة، التي وردت في الشعر العربي فهذه ليست مهمة البحث ، بل سنتوقف عند نماذج من الشواهد الشعرية ، التي تدعم الفكرة المطروحة فقط

1 - الصورة في الشعر القديم

ورد ذكر الأرض في الشعر القديم من خلال التعبير بمفردات ومرادفات متعددة ، تعني في معظمها (مكان العشيرة، أو سكن الحبيبة) ومن هذه المفردات : الطلل والأطلال - المنزل والمنازل — الدار والديار — البلد والبلاد — الوطن والأوطان - الأرض - وفى حالات فليلة — التراب .. أما ذكر المرأة فقد جاء من خلال الكُنى والإشارات بالضمائر أو باستخدام الأسماء - الحقيقية والرمزية .. وجاءت الصور معبرة عن حالات - الحبيبة (وهي الصورة الغالبة) والأم والزوجة ، والابنة والأخت، وقد خاطبها الشاعر مغدقاً عليها صفاتٍ كثيرة مثل المعذّبة والمانحة والعاذلة، واللائمة، والملول، والبخيلة، والصاحبة، والصديقة، والوفية، والجاحدة والواشية - كما فضّل الشعراء القدامى صفات الحيوانات— خاصة الظباء برشاقتها وخفتها ، والبقر بعيونها الواسعة — ومنحوها لنسائهم وحبيباتهم ..

- **الصورة التقليدية :**

ولعل أقدم شاعر جعل المكان والمرأة موضوعًا للوعته وحنينه ، هو امرؤ القيس ، عندما طلب من صاحبيه في معلقته المشهورة ، الوقوف للتذكّر والا ستعبار، بالبكاء (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل) ثم سار على دربه الشعراء القدامى ، واتخذوا الوقوف على الأطلال نهجاً فنياً ،استهلوا به قصائدهم .

ومنذ البداية غلب المبرر العاطفي الحسّي- على بواعث حنين الشعراء للمكان – خاصة في العصر- الجاهلي– ذلك أنهم افتقدوا فيها المتعة وتحقيق الرغبات – ويوضح امرؤ القيس ذلك دون مواربة أو ترميز ، فيقول :

ديار لهند والرباب وفرتنى ليالينا بالنعف من بلدان
ليالي يدعوني الهوى وأجيبه وأعين من أهوى إلى روّان[1]

(1)جميع الاقتباسات الشعرية- عدا شعر محمود درويش- منقولة عن كتاب (من روائع الشعر العربي)– مختارات خليفة التليسي– الجزأين الأول والثاني- الدار العربية للكتاب - الطبعة الثانية– ليبيا/ تونس- 1985– وتجب العودة إلى هذا المصدر،ما لم يذكر غيره – أما هذه الأبيات فقد نقلت عن ديوان إمرئ القيس – تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم – دار المعارف – الطبعة الرابعة –(ذخائر العرب–24) .

ويرى أحد النقاد أن اهتمام الشعراء العرب بالمرأة (ينبع من اتخاذ المرأة معادلاً موضوعياً لأحاسيسهم (الشعراء) المتقلّبة ووجداناتهم المتقدة ولحرمانهم من كثير من متع الحياة وشعورهم بثقل القيود الاجتماعية التي تحدّ من حريتهم وعلاقتهم بالمرأة بوجه خاص...إن الشاعر يبث المرأة في عالمه الشعري كي يحدث توازناً نفسياً داخلياً)[1] و قد غلب هذا (التعويض العاطفي) على الشعر،حتى في عصور الانفتاح الاجتماعي ، خلال العصرين العباسي والأندلسي..ومن طريف المعاني التي جمعت بين المكان والحبيب، قول تميم بن معد :

وما بلد الإنسان إلا الّذي له   به سكن يشتاقه وحبيب

ورغم التشابه الذي يبدو مع بيت أمريء القيس الذي بدأنا به، إلا أن الجديد في هذا البيت الإشارة إلى العلاقة الحميمة التي لا تقوم على المتعة الحسّية .. ومثله قول ابن سنان الخفاجي، في العصر الأندلسي:

وإذا الغريب صبا إلى أوطانه   شوقاً فمعناه إلى أحبابه

-الومضات الجديدة

(1)أنظر كتاب :الخطاب الشعري عند محمود درويش – محمد صلاح أبو حميدة – مطبعة المقداد – غزة –2000– وكذلك أنظر : المرأة في شعر محمود درويش – محاضرة ألقاها د .محمد صلاح أبو حميدة في أمسية عقدها صالون نون بتاريخ 11/ 11/ 2008.

والومضة الأولى ، تأتينا من أبي تمام :

نقّل فؤادك حيث شئت من الهوى ما الحب إلا للحبيب الأول

كم منزل في الأرض يألفه الفتى وحنينه أبداً لأول منزل

أمّا ابن الرومي ، فيجعل الوطن جسد الإنسان وروحه :

فقد ألفته النفس حتى كأنّه لها جسداً أذا غاب غودر هالكا

وتشير أبيات أبي تمام وابن الرومي السابقة ، إلى المعاني التالية :

- احتفاظ الإنسان بحنينه لوطنه ، مهما بعد واغترب .

عدم التفريط في الوطن مما يعني ضمناً ، الاستعداد للتضحية من أجله .

الارتباط الروحي بين الإنسان ووطنه.

ورغم أن لفظة الوطن في الأبيات السابقة لم تصل إلى معنى الكيان: الذي يعبر عن الانتماء والهوية ، إلا أنها كانت كافية للدلالة على عشق الإنسان لأرضه واستعداده للتضحية من أجلها.

ومن الأندلس ، تأتي الومضة الثانية ، ويفاجئنا الشاعر الهارب ، الذي أصبح أميراً على الأندلس ، بصورة جديدة من الحنين واللوعة العذبة – يقول الأمير عبد الرحمن الداخل ، محملاً سلامه للمسافرين إلى وطنه:

أيّها الراكب الميمم أرضي إقرَ بعض السلام عنّي لبعضي

إن جسمي كما تراه بأرض وفؤادي وساكنيه بأرض

ورغم أن المعنى مأخوذ من قول عمر بن أبي ربيعة :

كيف صبري عن بعض نفسي وهل يصبر عن بعض نفسه الإنسانُ

إلا أن ذلك لم يقلل من دلالة الحنين الجارف للوطن ، رغم الملك والثراء الذي تمكن الشاعر الأمير من تحقيقه إنه يكاد يتمزّق شوقا إلى العراق / الوطن الذي غادره ، أو أجبر على مغادرته عندما هرب من العباسيين.. لقد اتسمت عاطفة الشاعر بالصدق، فتحقق الصدق الفني في الشعر ..

لكن هذه الومضات الحميمة تختفي من الشعر العربي تدريجياً ولا نعثر عليها إلا في حالات نادرة ويستمر الحال في العصر الحديث مع الشعراء الإحيائيين وبعض المهجريين – كما سنلاحظ .

2- الصورة في الشعر الحديث

بعد انقطاع طويل عاد الشعراء العرب المعاصرون إلى شعرهم النقي الصافي ، فنهلوا من قصائد العصر العباسي متجاوزين العهود العثمانية والفاطمية والمملوكية المترهلة شعرياً.. وجاء التعبير عن علاقة الإنسان بالوطن متأثراً بتراكيب العباسيين ومعانيهم . ولم يفلت من هذا التأثير ،إلا بعض الشعراء الذين طحنتهم معاناة أوطانهم وأوجعهم ظلم المستبدين والمستعمرين . .

.يقول أبرز شعراء مدرسة الإحياء (النهضة) ، أحمد شوقي ، مبرهنا على حبه لوطنه :

وطني لو شغلت بالخلد عنه نازعتني إليه في الخلد نفسي

شهد الله لم يغب عن جفوني شخصه ساعة ولم يخلُّ حسّي

ويقول مشتاقاً إلى مياه نهر النيل :

هلا بعثتم لنا من ماء نهركم شيئاً نبل به أحشاء صادينا

كل المناهل بعد النيل آسنة ما أبعد النيل الا عن أمانينا

لكن محمود سامي البارودي لا يرى وطنه (مصر) في هذه الصورة الايجابية :

بئس العشيرُ وبئست مصرُ من بلد أضحت مناخاً لأهل الزور والخطل

ولعل خيانة بعض من كانوا معه أثناء الثورة العرابية ، ثم نفيه ومعاناته ومرضه في الغربة ،كانت الأسباب التي كونت هذه النظرة (السلبية) تجاه (وطنه) مصر..

ويجاريه في سوداويته حافظ إبراهيم :

وإذا سألت عن الكنانة قل لهم هي أمّة تلهو وشعب يلعبُ

وكان حافظ إبراهيم معجباً بالبارودي ويعتبره مثله الأعلى، فلا عجب أن يقلّده في سخطه وهجائه لمصر

والملاحظة المهمة في شعر الإحيائيين العرب ، أنهم لم يربطوا الأرض و(الوطن) بأشواقهم للحبيبة والأم ، إلا في حالات نادرة ، بل جاءت علاقاتهم بالوطن مرتبطة بهمومهم الشخصية وطموحاتهم ، وهم في هذا يتماثلون مع شعراء العصر العباسي المتأخر– مثل المتنبي وأبي العلاء المعري ..

يقول الشاعر المهجري القروي :

قالوا أتعشــقه وهذا حـــــــاله يا حبّذا وطني على حـــــــالاته

الـعـيـش حـلـو في ســبـيـل رقـيّـه والمـوت أحـلى في ســبـيـل حـيـاتـه

أما شعراء العراق وفلسطين ، فقد تميّز شعرهم بالخصائص التالية :

• علو النبرة الوطنية والثورية ..

• التعبير عن الوطن بالمعنى الســياسي المعاصر، والذي يفيد (الانتماء إلى كيان وهوية وطنية أو قومية مستقلة) – العراق – فلسطين – مصر – سوريا .. أو الأمة العربية .

• المجاهرة بالنضال وعدم التردد في التضحية من أجل الوطن .

• الغضــب العارم على الحكام المســتبدين والمتاجرين بالشـعارات ، والدعوة إلى محاربتهم ..

• بروز نزعة التهكم على ســلوك المترددين والســخط على ســماسرة الأرض والنضال .

يقول معروف الرصافي رابطاً صورة الوطن بحرّية المواطن :

إذا لم يـعـش حـرّاً بـمـوطـنـه الـفـتـى فســمّ الفتى ميتـاً وموطـنـه قبرا

ويقول كاشفاً نفاق المتغنين بحب الوطن كذباً :

لا يخـدعنـك هتـاف القوم بـالوطن فـالقوم في السرّ ـ غير القوم في العلن

ويصل الغضب إلى مداه عند الجواهري فيلعن الجبناء والمترددين ، ثم ، يحرّضهم على اقتحام المنون :

تقحّم ، لُعنت ،ما ترتجي　　من العيش عن ورده تُحرم

أما شعراء فلسطين ، فكانوا أكثر التحاماً بوطنهم ، وجاءت أشعارهم وعواطفهم صادقة ومحنّاة بدماء الشهداء -.يقول الشاعر الشهيد عبد الرخيم محمود :

سأحمل روحي على راحتي　　وأهوي بها في مهاوي الردى

فإمّا حياة تسر الصديق　　وإمّا ممات يغيظ العدا

ولكي نقف على صدق المعاني وقوة تأثيرها ، نقارنها بأبيات لعمر أبي ريشة حول المعنى نفسه :

أيها الجندي يا كبش الفدا　　يا شعاع الأمل المبتسم

ما عرف البخل بالروح إذا　　طلبتها عصص المجد الظمي

والفرق بين النصين ، يعود إلى اختلاف التجربة عند كل من الشاعرين ، فعبد الرحيم محمود شاعر خاض المعارك واستشهد في واحدة منها ، وعلاقته مع الوطن هي علاقة بذل وتضحية ، وعمر أبو ريشة يبحث عن معاني البطولة والاستشهاد في اللغة و(يتقعّر) فيها ، وعلاقته بالوطن هي علاقة فخر حماسي لغوي، وقد عبر عنه بكبش الفدا وعصص المجد ! فلم تصلنا شحنة الفداء والتضحية ، التي هزتنا في شعر عبد الرحيم محمود ..

ومثل قول عبد الرحيم محمود، ما جاء في أهزوجة إبراهيم طوقان المشهورة عن إقدام الشهيد:

أي وجـه تهـلّلا يـرد المـوت مـقـبـلا
صـعـد الـروح مـرسـلا لحـنـه يـنشـد المـلا

أنا لله والوطن

وقد مال بعض شعراء المهجر- بتأثير من الرومانسيين الغربيين ،إلى استخدام عناصر الطبيعة للتعبير عن ذوبانهم في أوطانهم – يقول أبو ماضي :

أنـا في مـيـاهـك قـطـرة فـاضـت جـداول مـن سـنـى
أنـا مـن تـرابـك ذرّة مـاجـت مـواكـب مـن مـنـى
أنـا مـن طـيـورك بـلـبـل غـنّـى بـمـجـدك فـاغـتـنـى

و قد بقي شعراء المهجر متعلقين بأو طانهم الأصلية ، وظلوا ينظرون إليها باعتبارها بؤرة الحنين الرومانسي الذي تركه الشاعر، ويريد أن يظل سليماً حتى يعود إليه .. و ظلوا يعتبرون أوطانهم التي نزحوا إليها محطات للسفر.. كما برز العنصر الذاتي في قصائدهم ، وهو من سمات المدرسة الرومانسية ، وقد اتفق معهم في ذلك ، جميع شعراء الرومانسية المنتمين إلى مدرستي : الديوان ، وأبولّو ، أمثال شكري وأبي شادي، ومطران، والشابي، وجبران، وناجي، وعلي محمود طه، وغيرهم ..

أما التطور الحقيقي في تلاحم صورة الأرض (الوطن) مع صورة المرأة ، فقد ظهر في شعر رواد المدرسة الجديدة ، حيث ربط هؤلاء الشعراء الأرض بمعاناتهم ، التي تعكس معاناة الأمة العربية – وشعوبها لقد أصبحت الأرض قضية كبيرة من قضايا الشعر العربي المعاصر ،

لأنها ارتبطت بالصراع والنضال وجاءت المرأة – الحبيبة والأم – متماهية مع الأرض والوطن لتتشكل الثنائية الفنية الجديدة .. وهكذا، برزت الأرض في شعر البياتي، والسيّاب، والحيدري، ومعظم شعراء مدرسة التجديد، معبرة عن جدلية بين الجمود، والتحرك، والموت، والولادة وهي في نفس الوقت الأم الحاملة وهي المتجددة مع الزمن وهي مدينة المستقبل البديلة عن مآسي الحاضر.. (1)

ويبرز التلاحم بين الأرض والمرأة (الأم) في شعر السيّاب بشكل خاص . وحتى لا نغرق في الاقتباسات والتحليلات ، سنكتفي بالإشارة إلى نماذج من قصيدتي (أنشودة المطر)، و(غريب على الخليج) اللتين أثارتا انتباه النقاد منذ نشر ديوانه المسمّى باسم القصيدة الأولى- سنة 1960..

عيناك غابتا نخيل ساعة السحَر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمَر

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الأضواء ..كالأقمار في نهَر

هكذا يدفعنا السيّاب ، من بداية القصيدة ، إلى التساؤل عن صاحبة العينين اللتين تشبهان غابة النخيل ، وعن صاحبة الشرفتين الحالمتين اللتين بعد عنهما القمر! أهما للعراق أم للحبيبة أم للأم ، لنكتشف أنها للمحبوبات الثلاث . ويسأل السيّاب مرة أخرى وبضمير المخاطب المفرد ، ليؤكد توحّد المحبوبات :

(1) انظر كتاب :مجنون التراب – شاكر النابلسي- المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت 1987- ص 247.

أتعلمين أي حزن يبعث المطر ؟
وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر ؟
وكيف يشعر الوحيد بالضياع ؟

إنه ضياع الغربة عن الوطن وضياع البعد عن حنان الحبيبة – وهو ضياع فقدان الأم كذلك :

كان طفلاً بات يهذي قبل أن ينام

بأن أمّه – التي أفاق منذ عام

فلم يجدها ، ثم حين لجّ بالسؤال

قالوا له : بعد غد تعود ...

وهكذا ،حوّل السيّاب معاناته الفردية وحرمانه الشخصي، إلى قضية وطنية واجتماعية .. والسياب شاعر الحرمان بلا منازع ، فقد فُجع أكثر من مرة ، فُجع بوفاة أمّه ، ثم جدته مصدر الحنان الوحيد له .. كما فجع بزواج أبيه وانتقاله مع زوجته الجديدة ، وهو آخر ما تبقى له .. كما فُجع بضياع حبّه الأول وعدم وفاء الحبيبة وخيانتها له .. أضف إلى ذلك كلّه ، أنه فُجع بوقوع بلاده وشعبه تحت نير الاستعمار الإنجليزي منذ سنة 1941 ..

وتتشابه قصيدة (غريب على الخليج) مع أنشودة المطر إلى حد كبير؛ حيث تتردد فيهما نفس الصور والدلالات والمفردات - خاصة في دلالتي الماء والنخيل– يقول السيّاب في قصيدة غريب على الخليج مؤكداً تداخل الوطن مع الأم :

هي وجه أمّي في الظلام

وصوتها ، ينزلقان مع الرؤى حتى أنام

وهي النخيل أخاف منه إذا ادلهم مع الغروب..

ويشير عدد لا بأس به من النقاد إلى أن تبنّي الشعراء العرب (الجدد) لثنائية الأرض والمرأة ، جاء نتيجة لتأثيرات غربية – وتقليداً لبعض الشعراء الغربيين ، وهذا ما سنتابعه لاحقاً ..

ثانياً : كيف برزت ثنائية الأرض والمرأة في شعر محمود درويش؟

في البداية ، لابد من التنويه إلى إن شعر محمود درويش يحتوي على قدر كبير من الإشارات والصور المتعلقة بالأماكن والمدن ، وكذلك يوجد قدر وافر من الإشارات والصور إلى الحبيبات والصديقات .. وهناك أمثلة عديدة عن مدن وأماكن حقيقية ذكرها الشاعر وتعلّق بها ، أحبها أو عاتبها ، كما يحفل ديوانه بإشارات كثيرة إلى المرأة دون أن تمتزج، أو تتداخل مع صورة الأرض.. وليست مهمة هذا البحث رصد هذه الحالات ومتابعتها .. ولا نرى أهمية لحصر المفردات التي تساوت في مدلولها مع لفظة الأرض ، فقد أعفانا من هذه المهمة عدد من الباحثين الذين درسوا موضوع الأرض في شعر درويش، ولا نرى ضرورة للتكرار .. لكن القارئ سيكتشف بنفسه أن أربع مفردات، مرادفة لمعنى الأرض، هي التي غلبت على معجم درويش في هذا الجانب ..

وهي الوطن والتراب والرمل ، إضافة إلى ا ستخدام جزء من الوطن للتعبير عن كل الوطن ، مثل القدس، وحيفا وغزة والكرمل والجليل.. حتى المخيم الفلسطيني – داخل الوطن وخارجه يذكر ليرمز إلى الوطن بأكمله ، رغم وجوده في بعض الأحيان خارج الوطن- ومخيم تل الزعتر خير مثال على ذلك .. ومن الضروري أن نشير إلى أن غسان كنفاني كان أول من نبّه إلى ظاهرة المزج بين الأرض والمرأة في شعر محمود درويش، وذلك في كتابه (أدب المقاومة في فلسطين المحتلة)الذي صدر في عام 1966، عندما قال: (وسنرى في شعر محمود درويش الذي قاله في أواسط الستينات ، ذلك المزج العميق ،الهادئ المتدفق بين المرأة والوطن ، ليجعل منهما معاً قضية الحب الواحدة) [1]

ولقد جاء تعبير محمود درويش عن انتمائه العميق لأرضه ووطنه من خلال رموزه الثرّية ، معتمداً ثنائية بديعة تمزج بين الأرض والمرأة ، وتمزج – كذلك- الأرض بالذات والجماعة ، ليحقق الغاية نفسها من العشق والحب والالتحام ..

أ- تداخل الأرض مع المرأة (الأم والحبيبة)

(1)غسان كنفاني– أدب المقاومة في فلسطين المحتلة– مؤسسة الأبحاث العربية– بيروت ط1-1982- ص 48/ 50.

وتجدر الإشارة إلى ثلاث ملاحظات مفيدة في هذا الجانب :

الأولى : أن محمود درويش عرف طعم السجن والاعتقال منذ أن كان فتى في السادسة عشرة من عمره، وخلال فترة السجن اكتشف حبّه الشديد لأمّه وعرف المعنى الحقيقي لحنان الأم ، وذاق لوعة الحرمان من دفء أحضانها . ورغم أن علاقته بأمه - قبل السجن - لم تكن مميزة ، وكانت العلاقة مع أبيه وأخوته وأخواته أفضل ، إلا أنه أدرك ، بعد ذلك ، قيمة هذه الأم العظيمة ، وبات مسكوناً بالشوق إلى حنانها ورعايتها وأشيائها البسيطة ..

الثانية : أن حنان الأم ودفئها ، يتداخلان في أحيان كثيرة ، مع وصال الحبيبة وعطائها ، حتى أننا لا نستطيع الفصل بين الصورتين - ومن هنا كان الجمع بين الصورتين ، في هذا الجزء من البحث ..

الثالثة : أن رمزية الأم ودلالتها إلى عمق الارتباط بالوطن وأحضانه ودفئه ، لا ينفي واقعيتها ، فليست كل إشارات محمود درويش المتعلقة بالمرأة الأم والمرأة الحبيبة مجازية – دالة ، بل كثيراً ما نلمس إشارات وأوصافاً واقعية ، تذكر الأشياء والملامح والطقوس الحقيقية لهما .

ومنذ صدور ديوانه الأول (أوراق الزيتون) في عام 1964 تأتي الإشارات مازجة بين صورة الأرض والمرأة .. في قصيدة (وعاد في كفن) يقول محمود درويش مخاطباً أم الشهيد :

يا أمـّه .. لا تقلعي الدموع من جذورها

للدمع يا والدتي جذور تخاطب المساء كل يوم

تقول : يا قافلة المساء من أين تعبرين به .. (□)

ونلاحظ أن الشـاعر قد جعل للدموع جذوراً، مثلما للأشـجار جذور ، وجذور الدموع في العيون وتستمر الدموع في النزول مادام سبب نزولها موجوداً ، والسبب هو الحزن الذي يسـببه الاحتلال كما نلاحظ أن الشـاعر قد أسـند فعل الخطاب إلى فاعل غير فاعله الحقيقي، وهو(جذور الدمع) الذي أوقع هذا الفعل على (المسـاء) (في حين أن هذا الفعل من خصوصيات الإنسان ، فلا يقع إلا بين البشر ، ويشذ عن ذلك في حالات اسـتثنائية نادرة ،عندما يكون الخطاب من رب العزة إلى الأنبياء أو الملائكة أو البشر_) (2) ، وفي قصـيدة أخرى من الديوان نفسـه بعنوان (أغنية) نجد إشارات إلى المرأة الأم والحبيبة:

وحين أعود للبيت .. أحسّ بوحشة البيت

وأخسر من حياتي كل ورداتي

وسر النبع .. نبع الضوء في أعماق مأساتي

(1)ديوان محمود درويش—المجلد الأول — ط14- دار العودة — بيروت -1996- قصـيدة (وعاد في كفن)- ص22.

(2)عاطف أبو حمادة — الصورة الفنية في شعر محمود درويش — الاتحاد العام للمراكز الثقافية — غزة — 98981- ص 100.

وأختزل العذاب لأنني وحدي

بدون كفيّك .. بدون ربيع عينيك ! ..

وعلى طريقة السيّاب يشكو محمود درويش إلى أمّه شعوره بالضياع والحرمان والفقدان :

هل تعلمين ما الذي يملأني بكاء ؟

هبي مرضت ليلة .. وهدّ جسمي الداء

هل يذكر المساء مهاجراً أتى هنا .. ولم يعد للوطن ؟

هل يذكر المساء مهاجراً مات بلا كفن ؟

وقد لاحظ النقاد على هذه المرحلة من شعر درويش ، المباشرة والتقريرية ، ثم التأثر بالشعراء المهجريين، والشعراء الجدد خاصة السيّاب ، وهذا أمر لا يعيب شاعراً في بداية تجربته وعطائه .. أما قصيدة (عاشق من فلسطين) من ديوانه المسمّى باسم القصيدة ، الصادر في عام 1966 ، فقد جاءت حافلة بالصور والدلالات، والعواطف المشحونة بالانتماء والحب والحزن ، والقصيدة تستحق دراسة متعمقة مستقلة ، لكننا سنكتفي منها بالاقتباسات الدّالة على الحالات التي أشرنا إليها .. من ناحية أخرى ، تعتبر هذه القصيدة نموذجاً متميزاً لتداخل حالات المرأة وصورها في شعر محمود درويش .. هكذا يفتتح درويش قصيدته (عاشق من فلسطين):

عيونك شوكة في القلب .. توجعني وأعبدها

وأحميها من الريح .. وأغمدها وراء الليل والأوجاع ..أغمدها

فيشعل جرحها ضوء المصابيح

ويجعل حاضري غدها .. أعزّ عليّ من روحي

ويقول العاشق المتيّم :

من رموش العين سوف أخيط منديلاً وأنقش فوقه شعراً لعينيك

واسماً حين أسقيه فؤاداً ذاب ترتيلا يمدّ عرائس الأيك

هكذا يذوب الحبيب في حبيبته ، ومثلما تغني الحبيبات الفلسطينيات في القرى الفلسطينية ، أثناء تطريزهن لأحبتهن المناديل – مثلهن يغني محمود درويش لحبيبته التي تيّمته : من رموش عيني سوف أطرز لك المنديل، وأزينه بالشعر، وعذاب قلبي . سأغنّي لك المواويل والأهازيج و(أرتل) اسمك الجميل ، مثلما أرتل القرآن .. هذه هي (الحالة الغرامية) التي تصلنا وتهزّنا ، عندما نقرأ هذا الشعر ، ولا تخفف من تأثيرها ونشوتها ، والتحامنا بها ، إشارات الأسلوبيين والنحويين ، إلى أن السياق كان يفرض على الشاعر استخدام صيغة المضارع (يذوب) وليس صيغة الماضي (ذاب) في الشطر الأخير..

ويقوده عشقه إلى الهذيان- مثل العذريين المجانين،عرباً وعجماً– فيطلب من حبيبته أن تخبئه تحت عينيها، وتأخذه في ثيابها حيثما رحلت :

خذيني تحت عينيك .. خذيني ، أينما كنت

أردّ إليّ لون الوجه والبدن .. وضوء القلب والعين

وملح الخبز واللحن .. وطعم الأرض والوطن ..

ثم يصرّح بهوّية المحبوبة ويصف لنا ملامحها ويزوّدنا بالعلامات التي تميّزها، لنبحث معه عنها :

فلسطينية العينين والوشم فلسطينية الاسم

فلسطينية الأحلام والهم فلسطينية المنديل والقدمين والجسم

لقد حفلت القصيدة بثروة كبيرة من الصور البلاغية (شوكة مغمدة وراء الليل – وجرح يشعل ضوء المصابيح – ومناديل تُخاط من رموش العين– وأسماء تُسقى بالأفئدة – واختباء تحت رموش العين) وهناك ثروة من التراكيب الأسلوبية والنحوية والبنائية أيضاً ، نتركها جميعها لزملائنا (الأسلوبيين) حبّاً وتقديراً ونكتفي بالإشارة إلى الدلالات والمضامين التالية :

- انطلق محمود درويش من العاطفة الفردية الخاصة إلى العاطفة الوطنية العامة ، فأصبح الخاص عاماً والفردي جمعاً ..

- دلّت شوكة القلب على معاناة الشاعر بسبب عجزه عن إنقاذ حبيبته المحاصرة المسْبية ..

- الحبيبة أعز على الشاعر من روحه ومستقبلها (تحريرها) غاية الشاعر وهدفه ، وهو مستعد للتضحية من أجل هذا الهدف .

- سيوصي الشاعر أبناءه وأحفاده بعدم نسيان الحبيبة ، وسينقش هذه الوصية على مناديل العشاق لتصبح هداياهم للمحبين ..

- تبرز رغبة الشاعر في الالتحام بالأرض من خلال رغبته في استرداد لون الوجه وملح الخبز وطعم الأرض والوطن ..

- كسا الشاعر حبيبته بملامح وطنية وقومية وتراثية، ورسمها في لوحة بديعة ذات ألوان زاهية وجذّابة - جمال العيون وبهاء الوشم ورائحة المنديل المعطر ورشاقة الجسم والقد ..

- خرجت كلمة (فلسطينية) عن مدلولها اللفظي المعجمي ، وكونها صفة لامرأة تنتمي لمنطقة جغرافية وسياسية معينة (فلسطين) ، وتحوّلت ، على يد محمود درويش ، إلى إيقاع تعبيري موسيقي يتفوّق على عبارة (هي أجمل الجميلات). [□].

- أختلف جمال امرأة محمود درويش عن جمال امرأة نزار قباني – مثلاً.. فصورة امرأة محمود درويش الفلسطينية ، الأم والحبيبة والإنسانة ، تنزلق من بين يديه وريشته لتمتزج بوجه الأرض وملامح الوطن..

---

(1)قد يشكك بعض المشاكسين في أصالة هذه العلاقة العاطفية التي نشأت بين الشاعر وأرضه ، أو يعدها تعويضاً عن علاقة مفقودة مع المرأة الحقيقية ، لكن الحقائق تنفي مثل هذه الادعاءات ، وتؤكد أن حب الشاعر لأرضه ووطنه كان صادقاً وأصيلاً . أما العلاقة مع النساء ، فمما يؤكد أهلية الشاعر لها ، أنه تزوج مرتين – تحت إلحاح أصدقائه – لكنه لم يستطع تحمل قيود مؤسسة الزواج – مثل كثير من الشعراء والمفكرين والفنانين – كما أنه كان يرفض إنجاب الأطفال ، وكان يرد على من يطلب منه ذلك : لا أريد أن أزيد عدد اللاجئين ..

-

- إنها ليست المرأة الفخمة ذات اللسان الحلو والعقل المستنير التي صوّرها نزار قباني ، بل هي الفلاحة الفلسطينية ذات الوشم البدوي والقد الجبلي والوجه القروي .. إنها المرأة الفلسطينية ، بكل خشونتها وآثار السنين فيها ، والشاعر يحبها بهذه الصورة (الفلسطينية).

أما قصيدته القصيرة (إلى أمّي) فقد احتفى بها النقاد احتفاء كبيراً ،لما تضمّنته من معاني الحنين والشوق للأم . لكن فئة من النقاد ذهبت بعيداً في تأويل القصيدة وعباراتها وصورها . ولم يفطنوا إلي أن هذه القصيدة تستمد صورها من الواقع ، ولا يوجد فيها مزج بين الأرض والأم . إن رموز هذه القصيدة تنبثق من جزئيات الواقع وأشياء الأم البسيطة ، وليس من أي شيء آخر، وهذا ما أشرنا إليه في المدخل عندما حذّرنا من التهاون في التعامل مع رموز الشاعر وانبثاقها ، من حيث لا يتوقع النقّاد قي بعض الأحيان!.. يقول محمود درويش في قصيدة (إلى أمّي):

أحنّ إلى خبز أمّي .. وقهوة أمي .. ولمسة أمّي ..

وتكبر فيّ الطفولة يوماً على صدر يوم

وأعشق عمري لأني إذا مت ، أخجل من دمع أمّي ..

وإذا توقفنا مع استخدام لفظة (القهوة) – كمثال - ودلالتها في القصيدة ، نكتشف أن الشاعر لم يحمّلها بأية مدلولات أو رموز بعيدة ، وأنه لا يعني سوى الحنين إلى قهوة الصباح التي كانت تعدّها أمّه في مرحلة الصبا ... يقول درويش مؤكداً حنينه إلى تلك المرحلة:

ضعيني ، إذا ما رجعت وقوداً بتنور نارك

وحبل غسيل على سطح دارك

لأني فقدت الوقوف بدون صلاة نهارك ..

لكن هذا لا ينفي إن اللفظة ذاتها قد تستخدم للدلالة والترميز في قصائد أخرى، للشاعر..فالقهوة، أو البن في قصيدة (سرحان يشرب القهوة) المشهورة، وهي من ديوان (أحبّك أو لا أحبّك) ، ليست هي نفسها في هذه القصيدة ..يقول محمود درويش في قصيدة سرحان :

ورائحة البن جغرافيا .. ورائحة البن يد

ورائحة البن صوت ينادي ويأخذ

ورائحة البن صوت ومئذنة (ذات يوم تعود) .

لا يمكن أن نحصر مفردة (البن) هنا، في دلالتها المعجمية / الواقعية ، بل إنها استخدمت للدلالة على

(دور القهوة العربية– الإسلامية (الانتماء العربي الإسلامي)، برائحتها وعملية إعدادها ، في تكوين موقف سرحان ، ثم إقدامه على اغتيال كيندي ، الذي يدعم إسرائيل).. ورُبطت القهوة بالجو العربي الإسلامي، من خلال الإشارة إلى انبثاق صوت المؤذن ، خلال الصلوات ..

وكذلك تأتي مفردات مثل: الخبز والدموع واللمسات والصوت والمئذنة والصلاة، لتستخدم في قصائد أخرى لرموز ودلالات مختلفة، أمّا في هذه القصيدة فقد بقيت محتفظة بمعانيها الواقعية.. [1]

ويحفل ديوان (آخر الليل) الصادر في عام 1967، بعدد كبير من القصائد التي تبرز التداخل بين الأرض والمرأة، في صورها المتعددة، وسنتوقف هنا مع أبرزها.. في قصيدة(موّال) ينتج محمود درويش قصيدة متميزة في بنائها ونكهتها، وهي عبارة عن (كوكتيل) من الشعر المقفّى والشعر الحديث، والموال الشعبي الشجي .. يقول درويش في موّاله :

يمّا مويل الهوى يمّا موليّا   ضرب الخناجر ولا حكم النذل فيّا

الأرض أم أنت عندي   أم أننا توأمان ؟

من مدّ للشمس زندي   الأرض أم مقلتان ؟

سيّان سيّان عندي

هكذا تتداخل الأرض والأم والحبيبة، في صورة واحدة ويمزج الشاعر بين الوجوه، ولا أظنه يريدنا أن نفصل بينها .. وفي قصيدة (لا تتركيني) يعود الشاعر إلى مزج الأرض بالأم والحبيبة، فيقول :

---

(1)انظر : قصيدة الخبز – كمثال على تعدد وجوه استخدام المفردة الواحدة – المجلد الأول – ص630.

وطني جبينك فاسمعيني

لا تتركيني ، خلف السياج كعشبة برّية

يمامة مهجورة ، لا تتركيني

. . . .

إن كنت لي شغفاً بأحجاري بزيتوني

وطني جبينك ، فاسمعيني .. لا تتركيني

لا شك أنه خطاب إلى الأرض والأم والحبيبة.. وإلا لماذا وردت الإشارات إلى السياج واليمامة المهجورة والأحجار والزيتون والطين والشبّاك ؟ ذلك؛ لأنها مكونات الأرض (الوطن) الذي يشتاق الشاعر إليه ، وهذه إشارات للانتماء والاغتراب عنه في آن واحد .. وإذا كانت القصيدة قد بدأت بإشارات إلى امرأة حقيقية ، فإنها تتحوّل بعد ذلك إلى المزج وتدخل الأرض ومكوناتها من عناصر الطبيعة على الصورة - مثلما يحدث في كثير من قصائد درويش – لتختلط تضاريس الأرض بجبين الأم ووجه الحبيبة التي يشتاق إليها الشاعر ! وتزداد مناجاة الشاعر للحبيبة ، في قصيدة (احبك أكثر) فيصل شجن الشاعر ووله إلى مداه :

وأنت الثرى والسماء وقلبك أخضر

وجزر الهوى فيك مدّ فكيف إذن لا أحبّك أكثر؟

ويبرز هنا، تطور الصورة في شعر محمود درويش حيث تتداخل صورة المرأة وتتماهى مع عناصر الطبيعة، في كثير من قصائد الشاعر لتصبح ظاهرة بارزة في شعره، حتى أواخر السبعينات .. إن قصائد محمود درويش في هذه المرحلة، تشبه الحلم، لكنه ليس حلماً رومانسياً هروبياً عاجزاً، إنما هو فيض مشاعر حيّة كبيرة تملأ وجدان الشاعر وتسيطر عليه (وهذا النوع من الحلم هو إلهام وحيّوية وقوة واقتراب من النبوّة وتعبير عن الاندماج الكبير في الواقع، وهذا الحلم هو الذي يفسر لنا انكسار المنطق العادي في شعر محمود درويش وولادة منطق آخر ينقلنا من اللحظة الراهنة إلى مناطق الاندهاش[1] .

ومنذ ديوانه (العصافير تموت في الجليل)، الصادر سنة 1969، تبدأ مرحلة متميزة في شعر محمود درويش، ففيها يبتعد الشاعر عن المباشرة والخطابية ويركز على الإيحاء والتكثيف وينزع إلى الغنائية والبناء للدرامي والأصوات المتعددة .. كما تبرز في شعره نزعة الحب العنيف والعلاقة الجدلية الحائرة مع الأرض / المرأة . وعلينا أن نلاحظ أن كلّ قصيدة من قصائد هذا الديوان، وما يليه، تستحق دراسة مستقلة بذاتها، وتحتاج إلى المتابعة النقدية المتعمقة، لما فيها من بناء درامي مسرحي وحوارية و(مونتاجات). كذلك تميل القصائد إلى الغنائية والأصوات المتعددة.. يقول محمود درويش في القصيدة التي أخذ الديوان اسمه منها، معنّفاً حبيبته – أرضه :

(1) انظر : حبيب بولس – ثلاث محاضرات في شعر محمود درويش – مجلة صوت العروبة الإلكترونية – 17/ 7/ 2009.

لماذا تهربين ا؟

ولماذا تهربين الآن ممّا

يجعل القمح رموش الأرض ؟

مما يجعل البركان وجهًا أخر للياسمين ؟

ولماذا تهربين ؟

هكذا تختفي المفردات الهائمة ، وتبتعد العبارات الحالمة الودودة ، وتبدأ عبارات الحب العنيف في الظهور ومعها تبدأ موجة جديدة من الشـك والأسـئلة الحائرة واستخدام مفردات الموت للتدليل على عنف الحب وقسوته.. لننظر في هذه الأبيات من قصيدة (قتلوك في الوادي)، وهي من ديوان(أحبّك أو لا أحبّك)

إني أحبّك حين تحترقين

هل تحرقين دمي كالزنبق اللاذع

وأحب موتك حين يأخذني إلى وطني

أن تقتليني، وأن توقفيني عن الموت

هذا هو الحب

إني أحبّك حين أموت

وقوله في قصيدة (تلك صورتها وهذا انتحار العاشق) :

ارسم جثتي ويداك فيها وردتان

بيني وبينك غيمة أو مهرجان

بيني وبينك صورتان

وأخيراً ينفجر، رافضاً كل محاولات التدجين والتعقّل والقبول بحالة الجمود :

جاء وقت الانفجار وعلى السيف قمر

وطني ليس جدار وأنا لست حقيبة

وممّا يؤكد اضطراب نفسية الشاعر وتداخل هواجسه وعدم استقرار عواطفه، عودته إلى اللغة العذبة الرشيقة، في قصيدة (النزول عن الكرمل)؛ حيث اشتعلت القصيدة واللغة، مرة أخرى، بالعشق والغزل والضياء، وألوان العصافير الجميلة:

تركت الحبيبة – لم أنسها-

عند سفح الجبل تعيرُ العصافير ألوانها

وكانت يداها ينابيع من كل لون وما اشتق منه

ولكني كنت أشعر أن الينابيع معرضة للجفاف

وأن فمي ينتقل إلى لغة ثانية

ويمكن تلخيص سمات هذه المرحلة من شعر درويش في :

1 –اللجوء إلى القصائد الطويلة المزدحمة بالصور، والأصوات المتعددة

2 –التعبير باللغة الإيحائية، والظلال، والرموز

3 –توجّه محمود درويش إلى داخله النفسي وذاته ..

ب- تداخل الأرض مع الذات والجماعة.

لا بدّ أن نسجل هنا ، ملاحظة مهمّة وهي أن تصنيف شعر محمود درويش، أو تبويبه، ومن ثم دراسته من خلال هذا (التأطير) أمر محفوف بالزلل والتداخل ، وقد يؤدي إلى حدوث ما يسمّيه بعض النقاد (الفوضى النقدية) واعتقد أن معظم الباحثين الذين درسوا شعر محمود درويش – أو الذين درسوا غيره من عظماء الشعراء - قد وقعوا في هذا (المطب النقدي) فكرروا في الاقتباسات وخلطوا في التحليلات ، وعرضوا ذات الأفكار والأشعار، رغم اختلاف العناوين والمحاور ! وللحقيقة والإنصاف ، نقول: إن مسؤولية هذه الاضطرابات لا تقع على الباحثين ، بقدر ما تقع على(التجربة الشعرية الغزيرة) نفسها، لما تتسم به من شمولية و(غرائبية) في أحيان كثيرة ..إن محمود درويش ، الشاعر المجدد المحيّر ، يصعب حصرـ إيقاعه الشعري في تحديدات ومحاور ، فهو مفاجئ واستثنائي في كل شيء وتصل هذه الاستثنائية إلى البيت الشعري الواحد ..ويعلم الباحثون والدارسون أن هذه الحيرة ، تنتاب كثيراً من الدارسين عندما يقررون دراسة أحد الأدباء العظام – مثل المتنبي والمعري والجاحظ ،..

ولولا خشـيتي من اعتراض النقاد (والمنهجيين) لأخذت الشـاعر وشـاعريته وشـعره في (رزمة دراسـية واحدة) وتعرّجت فيها وفق ما يوجهني الشـعر ، وليس وفق ما يلزمني به النقد والتحليل ! ومن هنا ، أرى نفسي- مضـطراً لتوضـيح الفرق بين ما اهتمت به الدراسـة في الجزء السـابق ، وما تهتم به في هذا الجزء.. ففي الجزء السـابق كان التركيز على صـورة الأرض ، تكوينها وتشـكيلها – متداخلة مع المرأة أمّـا هنا، فإن الاهتمام ينصب على تأثير الأرض – بظروفها وتجليّاتها – على الشاعر والجماعة التي ينتمي إليها ..وإذا جاز لنا ا ستخدام مصطلحات الفنانين التشكيليين وتعبيراتهم ، فإننا نقول : إن الحالة الأولى تتعلّق بتركيب الصـورة وتداخل ألوانها ومساحاتها وظلالها ،أما الحالة الثانية ، هنا ، فتهتم بالأثر الذي تتركه هذه الصورة ، بعد اكتمالها ، على المتلقي ، وهو هنا الشـاعر، و(الأمة العربية) ! لكن محمود درويش المحيّر المفاجئ، لن يمنحنا فرصـة الالتزام البحثي الصـارم ، ، فلا بأس أن يغفر لنا القرّاء بعض التداخل في الاقتباسـات ، وليس في المفاهيم والمصـطلحات .وأول ما نلاحظه في هذا الجانب ، تداخل الذات مع الجماعة تداخلاً قوياً ، ولتوضـيح ذلك نرى أنه من المفيد الاطلاع على رؤية الشاعر نفسه لهذا التأثير وعرض مقتطفات من آراء محمود درويش وردوده، ، على أسـئلة متعلقة بأحلام الشـاعر وهويته .. يقول درويش : (لم يعد الحلم فردياً ، لأن نمو الصراع والمستويات وامتداد معارك التحدي وبلورة فكرة الانبعاث العربي جعلت الحلم جماعيا ، حلم أمّة) ..

ويقول في مكان آخر:(إنني متشرّب حتى النخاع بالإحساس بالحصار.. والحصار ليس فكرة ذاتية اخترعتها وليس وهماً يأمرني إنه واقع يعيشه شعبي وعندما اكتشف نفسيتي المحاصرة، أكشف في الوقت ذاته نفسية شعبي) ويقول في مكان ثالث : (أن نعلن ونصرخ بأننا عرب ليس مباهاة بوراثة وليس نفيا للغير، إنه شكل من أشكال محاولة نفي ما ينفينا – إنه مدّ لتجديد حضورنا في التاريخ وفي الذات معاً). ويجيب على سؤال حول معنى فلسطين بالنسبة له : (إن فلسطين الأرض – المعنى – الرمز- الدلالة – الصراع ، هي الحلم العربي الشامل)..(لن نفهم الأدب العربي الحديث – أدب مرحلة الانتقال – إلا إذا تعرّفنا على هذه الجميلة الأسيرة فلسطين) [1] .

كما يقول في(يوميات الحزن العادي)إجابة لسؤال: ما هو الوطن بالنسبة لك ؟ (ليس سؤالاً تجيب عنه وتمضي.. هو حياتك وقضيتك معاً، وقبل ذلك وبعد ذلك هو هويتك ... ليست الهجرة إلغاء للوطن ولكنها تحويل المسألة إلى سؤال ... لماذا صرت تخشى القول : أن الوطن هو المكان الذي عاش فيه أجدادي ؟ لأنك ترفض ذريعة أعدائك – هكذا يقولون ..) [2]

---

(1)شاكر النابلسي – مصدر سبق ذكره – ص 206/ 208.

(2)وميات الحزن العادي – محمود درويش – دار العودة – بيروت – الطبعة الثالثة – 1998 – ص 51.

ولقد نوّه النقاد والباحثون، في أكثر من مكان، إلى أن الأرض، كما عبّر عنها محمود درويش،ليست مجرد مساحة جغرافية مكونة من جبال ووديان وسهول وبساتين وكروم ! بل هي حالة نفسية روحية ، أو هي (مساحة صراع ومستقبل) – كما عبّر محمود درويش نفسه .. وقد نوّهنا إلى هذا البعد النفسي/ الرمزي الذي يسيطر على العلاقة بين الأرض والإنسان الفلسطيني ، لتصل العلاقة مع الأرض إلى درجة التقديس ، وذلك في دراساتنا حول الرواية الفلسطينية[1] .

وكما أشرنا إلى غسان كنفاني وكتاباته الرائدة عن شعر درويش ، يجدر بنا – وفاءً وتقديراً– أن نذكر أن الناقدة الرائدة سلمى الخضراء الجيوسي ، كانت أول من لفت الانتباه إلى هذه القضية واعتبرتها متأصلة في النفس العربية منذ جدنا أمريء القيس وحنينه إلى المكان في العصر الجاهلي ، كما نبّهت هذه الناقدة المتميزة ، إلى عدد من القضايا والظواهر اللافتة في الأدب الفلسطيني المعاصر.. ولقد أفاد من هذه الآراء والنظرات المبكرة ، عدد كبير من الدارسين ..[2] .

(1)انظر كتابنا : الفن الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا – المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي – رام الله– 2003ص 48/ 50 وكذلك كتابنا : الزمان والمكان في الرواية الفلسطينية – غزة 1997 – ص 58 وما بعدها.

(2)انظر : سلمى الخضراء الجيوسي – في قضايا الشعر المعاصر – دراسات وشهادات –مجموعة من الكتاب – المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم – تونس 1988 – دراسة بعنوان المستويات الإنسانية في الشعر العربي المعاصر – وكذلك انظر: دراساتها الأخرى في مجلات قضايا عربية وفصول وشئون فلسطينية والآداب.

إذن، لا غرابة في أن يتوحّـد محمود درويش مع أرضه ، وهو سليل العربي القديم الذي تملّكه الحنين إلى المكان وسـيطر على مشـاعره، ولا غرابة أن يبتكر الشـاعر المعاصر المجدد أسـلوب حبّه ، ومنهج ولهه بهذه الأرض، فيعتبرها امتداداً لروحه تارة ، وحياته وموته وقيامته ، تارة أخرى .. وتارة ثالثة يعتبرها الهواء والأوكسـجين ، يتنفسها من الأشجار ، ويراها في أجنحة الطيور .

1 -الأرض والذات (الأنا)

ويمكننا تقسـيم تجليّات علاقة الأرض مع الذات – الأنا ، إلى أربع حالات ، مع ملاحظة إمكانية التداخل لأسباب كثيرة ، أشرنا إلى بعضها :

1 - الارتباط العملي بالأرض

ولا نعني أن هذه هي حالة الارتباط الوحيدة بالأرض ، فشـعر محمود درويش ، يكاد يكون ملحمة شعرية في الانتماء للأرض والارتباط بها ، بل إن ما قصدناه تلك الحالة التي صـورتها القصـائد الأولى لمحمود درويش ، وجسّـد من خلالها (ارتباط الإنسـان الفلسـطيني العملي/ التاريخي بأرضـه) واثبات العلاقة الوثيقة بينه وبين الأرض ، وأن الفلسطيني يحب أرضه ويحب أن يزرعها ويفلحها ويعمل فيها .

يقول محمود درويش ، مفتخراً بارتباطه بالأرض وبأصوله القروية :

أبي من أسرة المحراث لا من سادة نجب
وجدي كان فلاحاً بلا حسب ولا نسب

وسنلاحظ أن الشاعر ، بعد أن يطمئن إلى استقرار هذه الحقيقة، يذهب إلى تسجيل صور التضحية من أجل هذه الأرض، ورصد بطولات الأفراد والأماكن الفلسطينية الكثيرة ، كما يتحول إلى التعبير عن الارتباط المعنوي والعاطفي بالأرض..

2-الشعور بالاغتراب عن الأرض

وتبرز هذه الحالة في المرحلة الأولى من تجربة الشاعر ، أيضاً ، وتتشكل من خلال إحساسه بالغربة والضياع والحصار في داخل وطنه المحتل ، وقبل أن يقرر مغادرته وبدء تجربة المنافي الجديدة .. وتغلب على شعر محمود درويش في هذه المرحلة السمات الرومانسية وتأثره بتجربة روّاد التجديد ، وكذلك التأثر برموزهم وتعبيراتهم .. في قصيدة (رسالة من المنفى) من ديوانه الأول (أوراق الزيتون) يشكو محمود درويش إلى أمّه – مثل السيّاب – شعوره بالضياع والاغتراب :

هل تعلمين ما الذي يملأني بكاء

هبي مرضت ليلة وهدّ جسمي الداء

هل يذكر المساء مهاجراً أتى هنا

ولم يعد إلى الوطن

هل يذكر المساء مهاجراً

مات بلا كفن

وفي قصيدة (عاشق من فلسطين) من الديوان المسمّى باسم القصيدة ، يرى الشاعر أرضه وحبيبته غريبة، مسافرة في الموانئ ، بلا أهل أو زاد أو أحباب :

رأيتك في الميناء مسافرة بلا أهل ، بلا زاد

ركضت إليك كالأيتام أسأل حكمة الأجداد

لماذا تسحب البيّارة الخضراء

إلى سجن إلى منفى ، إلى ميناء

وتبقى رغم رحلتها

ورغم روائح الأملاح والأشواك

تبقى دائماً خضراء

يشكو الشاعر آلام البعد والفراق عن حبيبته ورغم أنه لا يزال على أرضها ، لكنه كان منفياً عنها؛ لأن ما يفصله عنها هو الاحتلال ، فإذا هي بعيدة عنه رغم قربه منها ، يواصلها خلسة من وراء ظهر الرقيب .. والدلالة على صمود الأرض واضحة في قوله: (تبقى دائماً خضراء): إذ أن الأرض بقيت صامدة ، ولم تتأثر بالسجن والمنفى ، ولم تغيّر خضرتها ، رغم الاحتلال وقسوته ..

ثم يتحوّل محمود درويش إلى الذكريات ، يستمد منها التعويض عن حبه المفقود .. يقول في قصيدة (غريب في مدينة بعيدة) من ديوان (العصافير تموت في الجليل) مسترجعاً أيامه الجميلة :

عندما كنت صغيراً وجميلاً

كانت الوردة داري والينابيع بحاري

صارت الوردة جرحاً والينابيع ظمأ

ونلاحظ تأثير السيّاب في عنوان القصيدة، الذي يذكرنا بعنوان قصيدة السيّاب المعروفة: (غريب على الخليج) .. ويستأنف الشاعر ذكرياته في قصيدة (المطر الأول) ، من نفس الديوان ، فيقول :

سألتني عن مواعيد كتبناها على دفتر طين

عن مناخ البلد النائي وجسر النازحين

وعن الأرض التي نحملها في حبّة تين

لكن الشاعر يتحوّل في دواوينه التالية، إلى الالتحام بالأرض ، من ناحية، وتكثيف الصور والدلالات ، من ناحية أخرى ..يقول في قصيدة (مزامير) من ديوان (أحبّك أو لا أحبّك) الصادر سنة 1972 :

أكلما وقفت غيمة على حائط

تطايرتُ إليها كالنافذة المكسورة

ونسيت أني مرصود بالنسيان وفقدت هويتي

ونلاحظ هنا ، بدايات إحساس الشاعر بفقدان الهوّية ، بعد خروجه من الأرض المحتلة سنة 1970 ، كان الشاعر يعاني داخل وطنه المحتل ، لكن الشعور بفقدان الهوية والخوف من الذوبان في المنافي الجديدة ، بدأ يبرز في قصائده ، بعد رحيله عن الأرض المحتلة ، بشكل واضح ..

وكما هم معظم الأدباء الفلسطينيين ، لا تغادر صورة الأرض حبيبها ، حتى في حالات النشوة، والعشق ، والرقص بين أحضان المرأة :

كانت ذراعاك نهرين من جثث وسنابل

وكان جبينك بيْدر وعيناك نار قبائل

وكنت أنا من مواليد عام الخروج

ونسل السلاسل[1]

وهكذا جاءت حالات الشعور بالاغتراب عن الأرض ، معبّرة عن :

1- وحدانية الواقع والمصير بين الإنسان ووطنه ..

2- تشكل الأرض البديل العاطفي التعويضي ، للإنسان ، عن شقاء المحتل أو المنفى .

(1)انظر : رواية السفينة لجبرا إبراهيم جبرا- دار الآداب – بيروت ط1- 1979- ص 76.

3- القلق الدائم وعدم الاســتقرار، ملازمان للإنســان الذي يفقد وطنه، مهما توفرت له أسباب المتعة والسعادة..

ج- الحب العميق للأرض :

أشرنا إلى بدايات تشكّل هذه الحالة ، في قصائد درويش التي نظمها بعد خروجه من الأرض المحتلة ، حيث تنتهي مرحلة الاضطراب النفسي داخل (الوطن) ، لتبدأ مرحلة جديدة من التشــتت (الجغرافي - المكاني) والتجول في البلدان .. ويكتشــف الشاعر غربته الجديدة ، ومعها يكتشف كم يحب أمّه وأرضه ويحن إليهما، وإلى دفئهما معاً..كما تأخذ هذه التجربة الشــعرية مشــاهداتها ورموزها من التجربة الجديدة للشــاعر، حين يتعرّف على الصــورة الحقيقية للنضــال الفلســطيني وعلى الروح الأسطورية في استعداد الفلسطيني للفداء والاستشهاد من أجل وطنه .. ويكتشف الشــاعر ، كذلك ، قدر الأذى الذي تلحقه الأنظمة العربية (الشــقيقة) بالفلسطينيين،وقدر التآمر الذي تمارسه ضد الثورة الفلسطينية . وهنا يذهب الشاعر إلى ذاته وشــاعريته ، وينتج لنا هذه التجلّيات البديعة المعبّرة عن حب عميق للحبيبة – فلسطين.. وحتى لا نكرر أنفسنا، ونقع فيما حذرنا منه، نكتفي بعرض ثلاثة نماذج من ثلاث قصائد مشهورة في هذا الجانب.

النموذج الأول ، من قصــيدة (أنا آت إلى ظل عينيك) وهي من ديوان (حبيبتي تنهض من نومها)

الصادر سنة 1970 .. يقول محمود درويش :

أنـا آتٍ إلى ظـل عيـنيـك آتٍ مـن غـبـار الأكـاذيـب

آتٍ مـن قشـور الأسـاطـير

أنـت لي .. أنـت حـزني وأنـت الـفـرحْ

أنـت جـرحـي وقـوس قـزحْ أنـت قـيـدي وحـريـتـي

أنـت طـيـنـي وأسـطـورتي

وقد عمدنا إلى تقديم هذا النص للتدليل على ما ذهبنا إليه (صـعوبة تأطير شـعر درويش وحصره في جانب واحد) مما قد يوجد الحيرة والتكرار .. فالنموذج المقتبس ، يصلح مثالاً لتداخل الصّور (وتناقضها) ويصلح مثالاً على إحساس الشاعر بالغربة عن وطنه ، ومثالاً على حب الشاعر العميق لوطنه ، ومثالاً على حب الشاعر العنيف لوطنه ، وتصلح الأبيات السابقة ؛ لأن تكون مثالاً على تأثر الشاعر بالواقع السياسي والنضـالي ، الذي اكتشـفه ، بعد خروجه من الأرض المحتلة ، وتعرّفه على ظروف الثورة مع (الأخوة) العرب .. كما أن هذا النص يصـلح مثالاً للتدليل على أهمية التكرار في هذه القصـيدة – كما يرى أحد النقاد (وممّا يلاحظ أن الجملة المكررة ، هنا، تمثل بؤرة القصـيدة الدلالية حيث تؤكد معنىً ايجابياً يتمثل في العودة إلى المحبوبة / الوطن،وكسر كل الحواجز التي تعوق تلك العودة ..

ومن ثم كان تكرارها ترسيخاً وتعميقاً لتلك المفاهيم)[1] والقصيدة تصلح مثالاً لتأثر محمود درويش بالشعراء الغربيين ، خاصة لويس أراجون في قصيدته (إلسا) ، حين تصبح فلسطين درويش تجسيداً لكل الأصوات والأصداء والأزمنة والأمكنة ، و بدونها يكون الشــاعر خارج الزمان وخارج المكان ، يفقد توازنه الروحي وتوازنه العاطفي .. وبدونها ســوف يظلّ في قاعة الانتظار (فريســة حب بلا نوم ، فريســة صخب وهذا الفرار فيّ منك انهيار) – كما يقول: أراجون[2] .

أما النموذج الثاني ،فهو من قصيدة (النزول عن الكرمل)، وهي من ديوان محاولة رقم 7 ، يقول محمود درويش مناجياً جبل الكرمل ، ومتذكراً أيّامه البهيجة على مدارجه الخضراء :

أيّها الكرمل ، الآن تأتي إليك العصافير من ورق

كنت لا فرق بين الحصى والعصافير

والآن بعْثُ المسيح يؤجل ثانية

أيّها الكرمل ، الآن تبدأ عطلة كل المدارس

وتنشدني الآن فيروز

والآن نأخذ أنبوبة من حبوب تسيل الدموع

---

(1)انظر : محمد صلاح أبو حميدة – كتابه المشار إليه سابقاً.

(2)انظر : ترجمة القصيدة في كتاب : لويس أراجون – مجنون إلسا – ترجمة سامي الدروبي – دار الكلمة – بيروت – 1981 .

فنبكي على جبل طائر

ويمكننا ملاحظة الدلالات التالية في النص :

- الرمز للوطن بجزء منه (جبل الكرمل) لارتباط الجبل بطفولة الشاعر وصباه

تداخل مشاهد الفرح مع مشاهد الحزن وصوره : المرح الطفولي، والجبل العالي الطائر وصوت فيروز مع المظاهرات وما فيها من قمع وقنابل غاز مسيل للدموع .

دخول صورة مفاجئة وغريبة على السياق المتجانس للصور والذكريات (والآن بَعْث المسيح يؤجل ثانية)، ولا نكاد نفهم علاقة هذه العبارة بالعبارات الأخرى ، وكأنها من خصوصيات الشاعر ولا يرغب في تزويدنا بإشارات أخرى حولها ! فهل هي إشارة لعدم تحقيق العدل والسلام على أرض الجليل (فلسطين) ؟ أم أن هناك موسماً أو احتفالاً محدداً ، كان يقام في الجليل ويحمل دلالات هذه الإشارة ؟ وهذه المفاجآت والاستثناءات ، أمر يتكرر في شعر محمود درويش ..

يظهر في الأبيات السابقة ما يسمّيه النقاد : (الترميز الشفيف)، وقد برزت هذه السمة في شعر درويش المتأخر نسبياً..

والنموذج الثالث ،من قصيدة (الصهيل الأخير) ،وهي القصيدة الأخيرة في ديوان أعراس ، والمجلد المدروس هنا .. يقول درويش :

أسبق الموت إلى قلبي فتكونين السفر، وتكونين الهواء

أين أنت الآن ؟ من أي مطر تستردين السماء ؟

وأنا أذهب نحو الساحة المنزوية

ونلاحظ في النص السابق ، بداية تسرّب الإحباط إلى نفس الشاعر وشعره ، من خلال ترديد المفردات الدالة على اليأس والحيرة، وكذلك نلاحظ استمرار الشاعر في ابتكار الصور والرموز الطريفة (أسبق الموت إلى قلبي) (من أي مطر تستردين السماء) .

د- الحب العنيف للأرض

وتبرز هذه الحالة في قصائد المرحلة الثانية من شعر محمود درويش ، لكنها تأتي ، في أحيان كثيرة، ممزوجة بالحالة السابقة .. ويبدو أن الاضطراب والخشية من فقدان الوطن تسيطران على مشاعر محمود درويش في هذه الحالة من الحب للأرض ، ممّا يدفع الشاعر إلى التشبّث بالمحبوبة أكثر ، ثم تنقلب الخشية إلى حب جارف عنيف (مجنون) ولعل عنوان قصيدة (موت آخر وأحبك) من ديوان محاولة رقم 7 الصادر في سنة 1973 ، يشير إلى بدايات هذا النوع من الحب :

أجيئك منك انتظاراً وأغرق فيك انتحاراً

أجيئك منك انفجاراً وأسقط فيك شظايا

فكيف أقول أحبّك ؟

ويؤكد عنفه (الحميم) رابطاً ،مرة أخرى بين الموت والحب :

ويعرف الموت أني أحبك

أما في القصيدة / الديوان (تلك صورتها وهذا انتحار العاشق) فتكاد حالتا الحب العميق والحب العنيف تتداخلان إلى درجة كبيرة ، حتى في العبارة الواحدة :

وأريدها من ظل عينيها

إلى الموج الذي يأتي من القدمين

كاملة الندى والانتحار

لأنها كفني أعود ، لأنها بدني أعود

لأنها وطني أعود ..

وتزداد المفردات الدّالة على العنف والقسوة ، مع نمو القصيدة وتوالد رموزها :

أرسم جثتي ويداك فيها وردتان

بيني وبينك خيمة أو مهرجان

وأضيف كي ننسى وكي تتذكري

بيني وبين اسمي بلاد

ويقول في القصيدة نفسها :

والأرض تبدأ من نسيج الجرح – أشبهها

وأمشي فوق رأس الرمح – تشبهني

وأمشي في لهيب القمح

وفي ديوان (أعراس) الصادر في سنة 1977، يدشّن محمود درويش الالتحام الأقوى مع الأرض ، والأكثر توحدا وعنفاً ..وتجديداً ، وذلك في قصيدته المشهورة (الأرض) :

أسمّي التراب امتداداً لروحي .. أسمّي يدي رصيف الجروح

أسمّي الحصى أجنحة ، أسمّي العصافير لوزاً وتين

أسمّي ضلوعي شجر .. واستل من تينة الصدر غصناً ، وأقذفه كالحجر

هكذا يلتصق الشاعر بأرضه ويلتحم معها ، وعندما يطمئن إلى أنه أصبح جزءاً منها بتكوينه وفعله ، يتجرأ أكثر ، ويطلب منها أن تزوّده بالقوة والخصب ، ويتوسل إليها أن تمدّه و(تشحنه) بصهيلها :

أرجوك.. سيدتي الأرض أن تسكنيني وأن تُسكنيني صهيلك

وقد جاءت لفظة (الصهيل) للدلالة على الحيوية والخصب، وهما أمران يحتاجهما الشاعر ، لإنقاذه من حالة الإحباط التي يعاني منها .. ومن ابتكارات درويش في هذه القصيدة – وهي كثيرة – قوله :

ذهبن ليقطفن بعض الحجارة

قالت خديجة وهي تحت الندى خلفهن

وفي شهر آب يمشي التراب دماً طازجاً في الظهيرة

خمس بنات يخبئن حقلاً من القمح تحت الضفيرة

هكذا يتألق الشاعر في جمال التصوير وجِدّة الخيال ويبهرنا بصوره ورموزه (ذهبن ليقطفن بعض الحجارة) (خمس بنات يخبئن حقلاً من القمح تحت الضفيرة)، ولعل أطرف ما في هذه الصور المركبة المتلاحقة ، أن الشاعر جعل التراب هو الذي يمشي ـ إلى الإنسان(الفتيات الخمس) ليضمّه بعد موته ، ولم ينتظر التراب موت الإنسان ليستقبله في ثراه ميتاً ، بل مشى هو إلى موتاه ! قد يصنّف (البلاغيون) هذه الصورة في باب (قلب المعاني)، أو أي باب بديعي آخر، لكنهم لن يعطوا الصورة حقها ، إلا إذا أشاروا إلى عجائبية التصوير واستثنائية الخيال الشعري ، ولفت الانتباه إلى التحوّل الذي مكّن التراب من المشي ـ نحو الموتى والتحرّك لاستقبالهم واحتضانهم .

ح-الأرض والجماعة (النحن)

تبرز علاقة الأرض بالجماعة (الأمة العربية) سلبية في كثير من جوانبها وخاصة في الجزء الثاني من المجلد الأول ، الذي يتضمن شعر محمود درويش حتى ديوانه (أعراس)الصادر في عام 1977 .. وتعود هذه السلبية إلى تراكم الخبرة والمعرفة بعد خروج الشاعر من الأرض المحتلة – كما أشرنا – فقد اطلع الشاعر،عن كثب،على حقيقة المواقف(القومية) ومحاولات الأنظمة المتكررة في التآمر على القضية الفلسطينية ، وعرف حقيقة الصراع من أجل تدجين قيادتها واحتوائها.

ورغم ذلك ، فإن الشاعر لم يلجأ إلى الشتائم والسباب، كما فعل بعض الشعراء العرب ، بل لجأ إلى الصورة الشعرية المعبّرة ،الموحية ..فجاءت صوره معاتبة في البداية ثم تحوّلت إلى غضب وثورة ، واتهام بالتقصير ، ورغم ذلك ظل الشاعر محتفظاً بأناقة الشعر، والعبارة ، ولم يهبط إلى السطحية،أو المعايرة الفجة و (الردح)..

وأول صورة لعلاقة الأرض بالجماعة (الأمة العربية) نجدها في المرحلة الشعرية الأولى ، وهي ليست سلبية ساخطة ، بل جاءت مجسّدة لعروبة الإنسان الفلسطيني ، ومشددة على انتمائه لأمته :

سجّل ، أنا عربي .. ولون الشعر قمحي

ولون العين بنّي .. وميزاتي على رأسي ..

عقال فوق كوفية وكفّي صلبة كالصخر

تخمش من يلامسها

والأبيات من نفس القصيدة التي عبّرت عن الارتباط التاريخي/ العملي بين الإنسان الفلسطيني وأرضه، وهي مرحلة تجسيد الهوية العربية وتأكيد العلاقة بين الفلسطيني والأرض .. وفي قصيدة (يوميات الجرح الفلسطيني) تتشبث الأرض– والشاعر – بالهوية العربية ، رغم الهزيمة المريرة التي تحل بالجماعة (الأمة) ، لكن القصيدة تحمل بذور العتاب، والسخط على التقصير الذي حدث :

دمعتي في الحلق يا أختاه وفي عينيّ نار

وتحررت من الشكوى على باب الخليفة

كل من ماتوا ومن سوف يموتون على باب النهار

عانقوني ، صنعوا منّي قذيفة

وتواصـــل الأرض عتابها واعترافها بالتقصـــير ، لكنها تطلب – هذه المرّة – من جماعتها – أمتها – اعترافاً بالتقصـــير أيضـــاً ، كما نقرأ في قصـــيدتي : عودة الأســـير وطريق دمشق :

واصلت يا مصر اعترافاتي

ودمي غطّى وجوه الفاتحين

ولم يغط دمي جبينك ،

واعترفت وحائط الإعدام يحملني إليك

أنت الآن تقتربين .. أنت الآن تعترفين

وفي طريق دمشق، نقرأ :

خلايا الفراغ على سطح هذا الفراغ الكبير الكبير

الحصان المحاصر بين المياه وبين المياه

أعد ما استطعت .. وينشق في جثتي قمر

لكن هذا البوح الهادئ بالوجع والألم ،سرعان ما يتحوّل إلى غضـــب عارم على الجماعة المســـتســـلمة الخانعة التي لم تحركها قوافل الشـــهداء، ولا أوجعتها الدماء المسفوكة .. لقد تحرك الحجر وقذف المحتلين والمستعمرين ،

ورغم ذلك ، فإن الجماعة ظلت خانعة وقابعة في عجزها واستسلامها .. يقول محمود درويش في قصيدة تصور صمود غزة وبطولتها :

تحرّك الحجر .. استرد دبيبه منكم أنا الأحياء والمدن القديمة

حاولوا أن تخلعوا أسماءكم ، تجدوا يدي..

وحاولوا أن تنزعوا أثوابكم ، تجدوا دمي

أو حاولوا أن تحرقوا هذي الخرائط . تبصرون جسدي

أنا الأحياء والوطن الذي كتبوه في تاريخكم

من جثتي بدأ الغزاة ، الأنبياء ، اللاجئون

ويقول محمود درويش، في (يوميات الحزن العادي) مقارناً بين بطولة غزة وبطولات الأنظمة العربية العاجزة: (غزة لا تتباهى بأسلحتها وثوريتها . إنها تقدم لحمها المر وتتصرف بإرادتها وتسكب دمها ... وغزة لا تتقن الخطابة ، ليست لغزة حنجرة ، مسام جلدها هي التي تتكلم عرقاً ودماً وحرائق .. غزة ليست أرقى المدن وليست أكبر المدن ولكنها تاريخ أمّه؛ لأنها أشدنا قبحاً في عيون الأعداء وأشدنا فقراً وبؤساً وشراسة)[1] ..إن القصيدة واليوميات ، تكملان الصورة وتوصلان إلى نفس الهدف:إدانة الأنظمة والمزايدات والخطابات الجوفاء والتباهي الفج بالثروات،مع استمرار العجز العربي عن الفعل!!

(1)يوميات الحزن العادي – ص174/ 175.

وفي مكان آخر ، يعرض الشـاعر المشـهد المتكرر، للمرأة الفلسـطينية اللاجئة ، التي تحمل الفراش وتجر أطفالها هاربة من مكان إلى آخر .. ثم يطرح الأسئلة الدالة الموجعة :

- لماذا تضربوها؟

- من أجل مصـلحتها .. من أجل الدفاع عنها ..نحن نسـتطيع أن نحميها من غارات العدو ، نحميها من الحياة التي تسبب لها التشرّد، وتسبب لنا فتور السياح .. خير لها أن تموت بر صاص الأ شقاء من أن تموت بر صاص الأعداء)[1] .. وهكذا ، تضيف الأرض إلى أسباب تذمرها و سخطها على جماعتها سببين جديدين: مطاردة الأنظمة لها ، ثم قتل أبنائها نيابة عن الغزاة الصهاينة !! وهذا ما حدث في تل الزعتر بالفعل ، فلقد تم قتل الفلسطينيين برصاص (الأشقاء)، ولم يقتلوا برصاص الأعداء الصـهاينة وفي قصـيدة (تلك صـورتها وهذا انتحار العاشـق) تسـخر الأرض من (الجماعة الرديئة البطيئة ، ومن طائراتها وأناشـيدها الثورية و هديرها الحماسي المزيف.. وتعجب كيف تصـمت هذه الطائرات وهي ترى الاسـتيطان يقضـمها (الأرض) ويفتتها ، ثم لا تحرّك ساكناً :

من أين تبدأ أرضه ، من جسمه المحتل بالمستعمرات

الطائرات الانقلابات الخرافات الأناشيد الرديئة، والمواعيد البطيئة

أمّا في قصـيدتي (أحمد الزعتر والأرض) المتأخرتين نسـبياً، فإن الشـاعر يقدم لنا ملحمتين بديعتين حافلتين بالصور، والدلالات، والرموز..

(1)المصدر السابق – ص186/ 187.

ومع قصيدة أحمد الزعتر ، نستطيع أن نذكّر القارئ بما قاله محمود درويش حول أخذ الرموز من الواقع و عدم الرجوع إلى مرجعيات سابقة ، لأن قول درويش يصدق هنا ، إلى درجة كبيرة ، فقد صنع الشاعر أسطورته ورمزه الخاص ، ولم يتكئ على من سبقوه ، أو على موروث فكري رمزي في الثقافات الأخرى،، لقد نسج الشاعر رمزه (أحمد الزعتر) من اسم المخيم (تل الزعتر)، ومن اسم النبتة المعروفة في الأرض الفلسطينية (الزعتر) ومن الاسم العربي الإسلامي (أحمد) بدلالاته الموحية .. ليقدم لنا قصيدة يعدّها كثير من النقاد والباحثين من أفضل ما نظمه محمود درويش، واعتبروها بوابته الحقيقية لدخول العتبات العالمية .. في هذه القصيدة – الملحمة – ينهض العربي الفلسطيني أحمد الزعتر ، من جديد ويغسل دمه الصدأ المتراكم على أكتاف الأمة كلّها :

راح أحمد يلتقي بضلوعه ويديه .. كان الخطوة – النجمة

ومن المحيط إلى الخليج ، من الخليج إلى المحيط كانوا يعدّون الرماح

وأحمد العربي يصعد كي يرى حيفا ويقفز

أحمد الآن الرهينة ، تركت شوارعها المدينة وأتت إليه لتقتله

ومن الخليج إلى المحيط ، من المحيط إلى الخليج

كانوا يعدّون الجنازة ، وانتخاب المقصلة

وتخاطب الأرض بطلها وفاديها وتطلب منه الصمود والمقاومة ، باسم (الجماعة)؛ لأنه فارسها ومنقذها الوحيد ، فلقد هربت العواصم ولم يبق للمواجهة غيره :

وأعد أضلاعي فيهرب من يدي بردى وتتركني ضفاف النيل مبتعدا

وابحث عن حدود أصابعي ، فأرى العواصم كلّها زبدا

وأخيراً، يسقط أحمد الزعتر شهيداً وفادياً، فتطلب منه الجماعة أن يكون شاهداً على عجزها وهزيمتها :

أخي أحمد ! وأنت العبد والمعبود والمعبد

متى تشهد .. متى تشهد .. متى تشهد ؟

وليس هناك أي تناقض بين أن يكون أحمد الزعتر هو بطل الجماعة، وفاديها وشهيدها والشاهد عليها ، في آن واحد ! فهذا هو في الحقيقة قدر الفلسطيني ، أن يستشهد دفاعاً عن كرامة الأمة ، وفي الوقت ذاته يصرخ كاشفاً عجزها وتقاعسها .. ونستطيع أن نلخص ما أعلنته الأرض (مخيم تل الزعتر) في :

- الفلسطيني يواجه (الانعزاليين الطائفيين) وحده ، والجماعة (الأمة) تتفرج ولا تحرك ساكناً..
- استبسال الفلسطيني في الدفاع عن أرضه (المخيم) وعن كرامته ..
- بطولة الفلسطيني أحمد الزعتر ، هي رمز لبطولة الأمة وشرفها..
- البطولة الوحيدة هي بطولة الا ستشهاد والتضحية ، وليست بطولة الثروات والأناشيد وفتاوى فقهاء الحكام ، ولا بطولة الخطابات الصاخبة ..

-

تقول سلمى الخضراء الجيوسي ، عن جذور البطولة في الروح العربية :

(شـعرنا العربي الحديث لم يزل يحمل روح البطولة ويمجّدها، ولا شـك أن البطولة عميقة الجذور في الروح العربية حيّة في القلب تحمل تبريرها باستمرار، عكسها في الغرب ؛ إذ أصبحت البطولة ضعيفة أمام العصر الآلي) [1] .

وفي مكان آخر تقول عن البطولة في شعر محمود درويش ، خاصة (الصورة التي يرسـمها درويش لهذه الأجيال المتعاقبة من الأبطال والشـهداء ، اختراق وتجاوز لأسـطورة البعث ؛ لأنها تنحصر في مجيء الربيع الذي يعيد الحياة إلى الأرض بعد شتاء الركود ، بل تجعل من عالم الأجيال المتعاقبة مصدراً مستمراً للخصوبة المنتصرة والمقهورة في آن – امتزاج الموت والحياة في اللحظة الراهنة) [2] .

ورغم أن القصيدة تحتاج إلى دراسة مستفيضة ومستقلة ، إلا أنه بإمكاننا أن نلفت الانتباه إلى السمات الفنية التالية التي تظهر فيها :

- تغير دور عنصري الزمان والمكان في القصـيدة ، إذ لم يعودا مجرد إطارين للحنين والتواصل بل أصبحا جزءاً من البنية الداخلية للقصيدة .
- بروز بعض اللوحات التي تصل إلى درجة التجريد والترميز الغامض.
- سيطرة البناء الدرامي المتلاحم مع الصور المركبة .
- بروز الحوار، والخطاب القصصي وتعدد النبرات والأصوات .

(1)سلمى الجيوسي – ص103 .

(2)المصدر السابق – ص109 .

-

-تزخر بعض المقاطع بالتوتر وعلو الخطاب الأيديولوجي .

ونختم هذا الجزء من الدراسة بقصيدة الأرض ، التي كانت ، بدورها ملحمة شعرية صافية :

في شهر آذار تستيقظ الخيل .. سيدتي الأرض !

والقمم اللولبية تبسطها الخيل سجادة للصلاة السريعة.

بين الرماح وبين دمي نصف دائرة ترجع الخيل قوساً.

ويلمع وجهي ووجهك حيفًا وعرسًا.

لكن هذه الإشارة إلى الخيل وصهواتها ، لم تجد من يفهمها أو يسمعها ، لقد نامت الخيول ولم يستيقظ الفرسان ليثبوا إلى ظهورها ! وركنت الجماعة إلى المؤتمرات اللولبية ، وفضّلت مدّ السجاجيد الحمراء وبسطها ،لا ستقبال الحكام ، وتبجيل الملوك ، وإقامة العروض العسكرية السريعة لهم .. وهكذا، انتهى الأمر سيدتي الأرض ، لم تستيقظ الخيول في شهر آذار ولا في غيره من الشهور ..

وفي صورة نثرية ساخرة ، وموجعة ، يقارن محمود درويش بين الدم الفلسطيني والنفط العربي، فيقول : لماذا يزهو دمك إلى هذا الحد ؟ ويصبح أقوى من لون النفط ؟ يرجوكم المستهلك عبر البحار أن تعيدوا النفط إلى صفائه القديم ، مقابل وعد بإعادة قطعة أرض ..

فجاءوا إليك ليعيدوك إلى قبضـــة الملك في لعبة لا تتقنها .. وانتهى دورك لتعود إلى حالتك الأولى لاجئًا وقضـــية .. وقالوا للجماهير : هذا عدوك الداخلي الذي يؤلب عليك العدو الخارجي وأعطوا الأمل للعدو المشـــترك ، لأن المعادلة تغيرت، والتحم أمن العدو بأمن النظام) [1] .

ثالثاً : ما هي المؤثرات الثقافية والفكرية في شعر محمود درويش ؟

لا بد من التنويه إلى أن هذا لجزء من الدراســـة، ســـيقتصر على الجانب الثقافي عند محمود درويش ، ويحاول التعرف على الاتجاه الفكري الذي يتبناه الشاعر، ويعبّر عنه من خلال شـعره، دون حاجة إلى مزيد من الاقتباسـات الشـعرية المكررة .. ويسـتطيع المتابع لشعر درويش أن يرصد مصدرين أساسيين ، نهل منهما الشاعر وتأثر بهما، وهما : المؤثر القومي والمؤثر الإنســـاني.. ويكاد هذان المصـــدران أن يكونا المنبعين اللذين نهل منهما الشعراء العرب المعاصرون جميعاً ، ولم يخرج درويش عن طقوسهم ..

أ- المؤثر القومي

ويمكن تحديد ثلاثة ينابيع (قومية) ينهل منها شـــعر درويش ، وهي : النبع الفلسطيني – ونبع الشعراء العرب - ونبع التاريخ العربي ..

(1) يوميات الحزن العادي – ص192/ 193.

- النبع الفلسطيني

وإذا بدأنا بالنبع الفلسـطيني – وهو جزء أصـيل من المؤثر القومي- نجد أن الشـاعر قد تأثر بالثقافة الفلسـطينية في مظهرين بارزين : تجربة الشـعراء الروّاد:عبد الرحيم محمود – إبراهيم طوقان– عبد الكريم الكرمي (أبو سـلمى) وغيرهم ، ثم الموروث الشـعبي الفلسـطيني ، بما يضـمّه من أهازيج ومواويل وحكايات .. قال محمود درويش عند حصـوله على جائزة اللوتس سـنة 1986عن دور عبد الكريم الكرمي في (تربية الأجيال والشعراء): (يا أبا سلمى أعطني يدك لأرى البيدر الذي ألعب فيه منذ ثلاثين سـنة ، حولك الآن جيل لم يلمس من فلسـطين إلا يدك ، ومع ذلك فإنه أكثر قدرة على إعادة تكوينها بأدوات اللحم والدم ، فلسـطين تأتي وتذهب، ولكن فلسطينًا باقية في القصيدة التي يشربها طفل ولد الساعة في المخيم أو قرب سجن ، فأسست له ذاكرة صافية ومن دمنا إلى حدود الأرض ، وفي الثورة يعرف كيف يحول الكلمات إلى خطوات فيبني وطنه الخاص المنفي حجراً حجراً) (1)

وقد برز تأثير الشعراء الفلسطينيين الرّواد من خلال المظاهر التالية :

- عرض صورة مشرقة للشهيد ، المقدام المقبل على الاستشهاد والتضحية .
- الدعوة إلى التمسك بالأرض وعدم التفريط فيها .
- حب المدن والأماكن الفلسطينية وتصوير بطولاتها ، وعدم التناقض معها ، مثلما حدث مع الشعراء العرب الآخرين .

(1)شاكر النابلسي – نقلاً عن جريدة العرب - 216/ 9/ 1989.

-

- تحوّل الغزل في المرأة ، إلى غزل في الأرض والوطن .
- عرض صور التحدّي والبطولة ، للإنسان والمكان الفلسطينيين ، وإبراز عناصر الإصرار على المقاومة والتضحية والثبات فيهما .

أما الموروث الشعبي الفلسطيني، فقد تجلّى تأثيره في قصائد عديدة ، أشرنا إلى بعضها،(عاشق من فلسطين وإلى أمّي والنزول من الكرمل) ..وهنا مقطع نثري/ شاعري ، يصوغ فيه الشاعر حبّه لوطنه ويذيبه في كؤوس من أثير اللغة والعشق ويوضح تأثر درويش بشعر الروّاد والموروث الشعبي معاً (جميلة من كل الجهات (فلسطين) ولكنها من الأمام أخصب . ليس الجمال فضيلتها الوحيدة على الرغم من أنها مشروع جنّة . إن الصراع الذي يدميها يزيدها اخضراراً، ولرائحة أشجارها نكهة إنسانية ، لصخورها فجيعة القلوب .. لهذا كانت فضيلتها الأكبر قدرة الضحية فيها على النهوض الدائم) (1) .

- **نبع الشعراء العرب**

ونبدأ بالإشارة إلى أهم الشعراء الذين أثروا في محمود درويش ، وهو أبو الطيب المتنبي ، كما يقر درويش نفسه (المتنبي أعظم شاعر في تاريخ اللغة العربية ، وهو كما يبدو لي تلخيص لكل الشعر العربي الذي سبقه وتأسيس لكل ما لحقه ، نحن حتى الآن نحاول بكل الأشكال الشعرية الجديدة أن نقول سطراً واحداً للمتنبي

(1) انظر : مجلة الآداب – عدد11-1974 .

كل تجاربي الشعرية منذ أربع سنوات حتى اليوم (1986) كتبت حوالي المائة قصيدة ثم انتبهت إن المتنبي قال: (على قلق كأن الريح تحتي) كل ما أردت أن أقوله ، قاله هو في نصف بيت) [1] هكذا يقر دروش بتأثره بالمتنبي ، في مجال ابتكار المعاني والأفكار والصور ، فلا شك أن هذا الإعجاب ، يدفع محمود درويش إلى المحاكاة في هذه السمة الفنية .. كما تشابه محمود درويش مع المتنبي في طبيعة الرسالة التي يحملانها ، إذ أن الشاعرين لم يأتيا ليطربا ، أو يهمسا في آذاننا حلو الكلام والغناء ، بل هما شاعران قلقان ومقلقان ، ولا يهدآن عن الفوران الشعري والفكري ، لأن رسالتهما نفسها صعبة ومقلقة ، فهي رسالة أمّة بكاملها، أمّة تغلي بالتفاعلات والصراعات – ومحاطة بالأعداء المتربصين ..

أما الشعراء الجدد، فقد تأثر درويش بعدد منهم ، وأبرزهم السيّاب ونزار قباني وسعيد عقل ويوسف الخال وخليل حاوي وصلاح عبد الصبور .. وقد أشرنا إلى تأثر درويش بقصيدة السيّاب أنشودة المطر، في قصيدته (رسالة من المنفى) التي يشكو فيها إلى أمّه حالة الضياع والحرمان والشعور بالفقدان– كمثال على هذا التأثير- أما في قصائد درويش عن الأب والمرأة ، فنلمس تأثير الشعراء الذين أشرنا إليهم في المعاني والرموز، مع احتفاظ درويش بتجديده وابتكاره ، خاصة في المرحلة الثانية من شعره ، بعد أن أرسى تصوّره الخاص للقضايا والعالم ، وأصبح مؤهلاً للإجابة على أسئلة الحياة ، وأسئلة الشعر.

(1)شاكر النابلسي – ص227.

لكن محمود درويش - كغيره من الأدباء الفلسطينيين – لم يتأثر بمواقف الشعراء العرب من مدنهم وعواصمهم والتعبير عن شعورهم بالاغتراب والنفي داخل هذه المدن - وهو في أصله تأثر بمواقف الشعراء الغربيين من المدينة المعاصرة ، وفي مقدمتهم ت. أس .إليوت – ولقد ظلت المدينة الفلسطينية - كما أشرنا- قريبة من الإنسان – والشاعر- الفلسطيني وتمتعت بعلاقة حميمة ودودة معه ، بل وذهبت العلاقة إلى حالة من الغزل العذب الملتاع ، وتجسيد البطولات وكل الصفات الجيدة – كما لاحظنا ..تقول سلمى الجيوسي ، موضحة أسباب اختلاف موقف شعراء فلسطين من المدينة عنه لدى أقرانهم من الشعراء العرب (في المدينة الفلسطينية: لا يعرف الشاعر الغربة أو الرعب النابع من لحم المدينة وشرايينها الفولاذية بل إن كل رعب يمسها إنما يجئ إليها من الخارج ، من عدو يحاصرها أو غاز يتملكها عنوة ، وتتقمص المدينة وهي ضحية كأبنائها الأصليين روح البطولة والمقاومة ، فتصبح مسرحاً للبسالة والعطاء الإنساني) [1]

وقد تباينت مواقف الشعراء العرب الجدد من محمود درويش وشعره وتأثيره وإن جاءت معظم الآراء إيجابية منصفة،إلا أن نفراً قليلاً منهم – بزعامة أدونيس – حاول التقليل من قيمة محمود درويش وشعره ويبدو أن ما قاله الشاعر الكبير نزار قباني وغيره من الشعراء والنقاد العرب ، أمثال: رجاء النقاش ، حول شعر درويش، عندما أعلوا من شأنه ومن شأن شعره ، قد أغاظ بعض الشعراء

(1)سلمى الجيوسي – ص 107.

ودفعهم إلى شــن حملة على درويش وشــعره وحاولوا إبراز أوجه التقصــير فيه ، وهكذا أُدخل الفلسطيني محمود درويش في صراعات الشعراء العرب واختلافاتهم ، بالرغم من أنفه .. لكن محمود درويش، لم ينزلق إلى تلك المعارك (العربية) التي يصفي فيها الشعراء حساباتهم مع بعضهم البعض ، بالأسماء الفلسطينية، واكتفى ببثّ ردوده ، ومواقفه من كل ما أثير، في المجلات والندوات.. كما انبرى عدد من النقاد العرب المخلصي، للرد على أدونيس وجماعته، وفنّدوا اتهاماته واحدة واحدة . ولا نرى ضرورة لإعادة تفاصيل ما حدث ، فقد حُسمت القضية ، منذ سنوات ، لصالح محمود درويش ، وانتهى الأمر[1]

نبع التاريخ العربي

وســنحاول استــنباط أثر التاريخ العربي على محمود درويش وشــعره ، من ثنايا آرائه المتناثرة في اللقاءات والندوات والمقالات ، وإذا بدأنا برموز الشـاعر وأصـولها في التاريخ العربي ، نقرأ لمحمود درويش الرأي التالي :

(المكان العربي ملئ بالرموز التي تســجّل الصراع في منطقتنا التي يســيل عليها لعب الغزاة في التاريخ البعيد والقريب .. حصــون وقلاع وكتابة على الحجر توقظ زمن الصراع المتشابه بين الأمس واليوم ، طريق دمشق التي أصبحت رمز الهداية غطت أعشابها آثار الرومان وآثار الغزاة الجدد .

(1)انظر :مقالة كتبها أدونيس في مجلة الهدف عدد 20-ســنة 1974- وكذلك انظر :رد محمد دكروب على أدونيس في كتابه (الأدب الجديد والثورة)- الصــادر عن دار الفارابي – وانظر : ردود شــاكر النابلسي على أدونيس – في كتابه مجنون التراب – المشار إليه.

ورسائل المقاتل المصري في العريش تسجل إصراره على حذف المحتل القديم، وتواصل الآن تسجيل الإصرار على طرد الغزو الجديد .. والمسيح المصلوب في فلسطين غير طريقه في نشر المحبة والنور إلى العالم ، ترجل عن صليبه ليقاوم محاولة تجديد الصليب .. وما زالت غابات الزيتون الفلسطينية الشهيرة بمعاني السلام تتطابق مع مضمون الكفاح الفلسطيني من أجل السلام .. ومازالت الصخرة التي أطاعت محمد واقفة بين الأرض والسماء في القدس لتشرح مضمون الطموح العربي الأصيل) (1) .. في الاقتباس النثري السابق أكثر من إشارة لمصادر(الشعرية والرمزية) عند محمود درويش، وهي :

1 – المكان العربي الحافل بالصراع والثورات

1 –الكتابات العربية القديمة التي سجّلت هذه الأحداث والصراعات

3 – تجربة السيد المسيح ومعاناته ، ورحلته الشّاقة نحو الخلاص

2 –التاريخ الإسلامي ملخصاً في الصخرة المشرّفة ، ومعراج سيدنا محمد إلى السماء .

5 – تجربة الكفاح الفلسطيني المسلح ، ثم ربطها بالأماكن والتواريخ والأحداث السابقة !

(1)شاكر النابلسي – ص204/ 205.

لا يمكن فهم رموز محمود درويش وإشاراته المنتشرة في قصائده، دون أن نطّلع على هذه النفحات التاريخية المعرفية ، ونلمس هذه النبضات المهمّة من الوعي والانتماء .. إننا نكاد نتحسس الشاعر وهو يكتب قصائده من عصارة وعيه وثقافته ، فتأتينا القصائد محمّلة بالدلالات والرموز والإشارات (القومية) العميقة ، والتي تشير إلى إطّلاع واعٍ وواسع ، على تاريخ الأمة وتراثها ...

يقول محمود درويش عن سبب إلحاحه الدائم على إعلان الهوية العربية: أن نعلن ونصرخ بأننا عرب ليست مباهاة بوراثة وليس نفيا للغير ، إنه شكل من أشكال محاولة نفي ما ينفينا إنه مد لتجديد حضورنا في التاريخ وفي الذات معاً [1] وأخيراً يسأل الشاعر نفسه سؤالاً ردده كثير من النقاد والباحثين: هل فلسطين هي الفردوس المفقود ، وما الفرق بين فلسطين والأندلس ؟ ويجيب الشاعر (أحذر من هذا المصطلح ؛ لأن القناعة به تسليم بحالة قانونية ووجودية بلغت حد النهاية ... ليس بوسع الفلسطيني أن يعامل فلسطين بهذا المفهوم ، كما يعامل العرب الأندلس ، وكما ينتظر المؤمنون الجائزة .. إن بين فلسطين والأندلس فرقاً يشبه الموت ، إن بعض السياح الثوريين ممن ينظرون إلى المسألة من زاوية التشابه حسن النية وسيء النتيجة، سيبكون أكثر، لو سلمنا بهذا التشابه .. إن فكرة الفردوس المفقود تغري الشعراء المفتقرين إلى موضوع مؤثر ، ولكنها تصيب الحالة الفلسطينية بتراكم الدموع وفقر الدم) [2] .

---

(1)المصدر السابق – ص 206.

(2)المصدر السابق – ص33/ 34.

ب – المؤثر الإنساني

لا شك في أن محمود درويش مثقف كبير وهاضم جيّـــد لقدر مهم من كنوز الفكر العالمي، وثقافات الشعوب، ويبرز شعره هذه السمات ولا يخفيها .. وفي رموزه وتجليّاته الإنسـانية ومواقفه من الحياة والأسـئلة المطروحة حولها ، توجد إشـارات كثيرة ، تدلنا على هذه الثقافة والنضج الفكري .. وبالرغم من حاجة الموضوع إلى الاستفاضة ، إلا أنني سأكتفي بالإشارة إلى مسارين بارزين ، تجلّت فيهما حالات التأثر الإنساني في شعر درويش ، وأعتقد أنهما كافيان لتحقيق الهدف المنشود .

– التحرر من قيود الشعر الصارمة

وفي هذا المجال ، يبرز تأثر درويش بكبار الشـعراء ، أمثال بودلير، وإيلوار ولوركا وناظم حكمت ونيرودا، والبرتو مورافيا، وأراجون ، وغيرهم من شـعراء فيتنام وأسبانيا واليابان وأمريكا اللاتينية الثوريين ، وجميعهم من الشعراء المناضلين من أجـل العـدالـة والحريـة .. وبفعـل الاطلاع على تراثهم الشـعري والنضـالي والاحتكـاك العملي بهم ، في بعض الأحيـان ، أدرك محمود درويش – مبكراً– أن معظم حركات المقاومة التي نشـأت في دول العالم ، بدأت بالكلمة ، ثم وصـلت إلى الطلقة ، إلى أن وصـلت إلى أغنيات النصر .. وأدرك محمود درويش ، كذلك ، أن الإيمان بالثورة لا يعني الاستسلام لقيودها السياسية الصارمة ، تحت ذريعة الثورية والوطنية .. لقد أعلن بابلو نيرودا رفضه لما سمّاه (التنظيم)

واعتبر أن حركة الشاعر هي الأساس في التزامه الثقافي ، وليس السياسة ، وأنّه لا يؤمن بالسيا سة ، بل بالإنسان وقضاياه . كذلك فرّق البرتو مورافيا بين الالتزام والانخراط ،واعتبر الانخراط جناية كبيرة على الأدب وعلى الثقافة بشكل عام ، في حين اعتبر الالتزام بمثابة تجسيد للحرية الإنسانية التي يتمتع بها الكاتب) [1] .

وتوضّح سلمى الجيوسي التطّور الذي حدث في موقف درويش ،ومعظم شعراء المقاومة الآخرين،من قضية الا ستشهاد – مثلاً- فتقول (الإنسان في شعر درويش ومعظم شعراء القضية ، لا ساق لموته بفعل إرادة فوقية ولا يغامر بحياته في سبيل الجزاء الطيب في الآخرة .. لم يعد في هذا الشعر أية علاقة بالمعاني الدينية التي وجهت فعل الاستشهاد أيام الدعوة الإسلامية .. لقد أصبح الاستشهاد تحقيقاً للمصير الجماعي على الأرض وفرضاً للعدالة وفوق كل شيء قهراً للعدوان .. لقد أصبح مصير البطل مرتبطاً بالغاية الإنسانية وحدها) [2] ، ومصطلح (الغاية الإنسانية) الذي أشارت إليه ، يوضّح التأثير الإنساني الذي نعنيه ، وقصدته سلمى الجيوسي أيضاً .. أما تأثر محمود درويش بالأساطير والرموز ، إلى درجة وصوله إلى الغموض في بعض القصائد ، فيدافع درويش عن تلك القصائد بقوله (القصيدة الجديدة لا تستسلم للقارئ من أول لقاء ، كان القاموس قادراً إلى حد بعيد على فك أسرار وأزرار القصيدة القديمة ، أما القصيدة الحديثة ،

---

(1)المصدر السابق – ص204.

(2)سلمى الجيوسي – ص 112.

فهي أكثر تعقيداً وتركيباً وتشكيلاً نتيجة لعقد الحياة نفسها ... يجب أن نميّز بين شكلين : الغموض الذي يشبه السحابة الرقيقة الناتجة عن علاقة الشمس بالأرض، والغموض الناتج عن وداع الشمس للأرض ، وهو ما تتميز به مدرسة شعرية عربية حديثة تحترف الغموض احترافًا) [1] . ولا يخفى أن محمود درويش يشير في حديثه السابق إلى مدرسة أدونيس ، التي اتسم شعرها بالغموض والإغلاق .. ويخشى بعض النقاد من أن يكون الشاعر محمود درويش قد لجأ إلى الغموض في بعض قصائده ، لإثبات القدرة على الإتيان (بالشعر العظيم) الذي طالب به أدونيس وجماعته في سياق حملتهم على محمود درويش وشعره ..

- المثابرة على طلب الحرية والعدالة والديمقراطية

من المعروف أن المقاومة الفلسطينية قد احتضنت عدداً من المفكرين والشعراء العالميين ، وسمحت لهم بمعايشة كوادرها ونضالها وإثراء تجربتهم الثورية معها، وإفادة الثقافة الإنسانية والحرية الإنسانية من خلال هذه التجربة الفريدة .. وكان عنّى رأس هؤلاء الكتاب الفرنسي جان جينيه والشاعر الياباني ايدونوروبو والشاعر اليوناني يانيس ريستون الذي طالما غنّى لفلسطين وقضيتها .. لذا يبدو طبيعياً أن يؤثر هؤلاء جميعاً ، بمواقفهم وأفكارهم في شاعر القضية محمود درويش..

(1)شاكر النابلسي – ص204.

ومما يؤكد هذا الأثر قول درويش ، في إجابته على سـؤال حول المحاور الرئيسـة لشعره (التحرر والحرية هما الجوهران الأساسيان اللذان يتمحور حولهما نشاطنا الأدبي في بلادنا الواسعة .. لقد عثرنا على أنفسنا في حالة اغتراب ، كيف حدث ذلك أو متى ، ليس مهماً هذا السـؤال ، الأكثر أهمية هو أن نعي هذه الحالة؛ لأن إدراكها يحدد نقطة التقاطع بين اتجاهات واختيارات كيف نعيد الألفة بين الجذور والآماد) [1] .

وترى سلمى الجيوسي أن (المثابرة على طلب العدالة) من الصفات الجوهرية التي ميّزت الحضارة العربية ، وتعيد جذور هذه الظاهرة إلى العصر الجاهلي [2] .

وبهذا الوعي المتشرّب بالثقافة العالمية الإنسانية ، يحلل محمود درويش أسباب الروح العدائية التي تتقمص الصهاينة وتسيطر على سلوكهم وطباعهم . يقول محمود درويش (يمارس الصهيوني القتل لكي يمتلئ بالإحساس بأنه قادر على أن يمثل دوراً في التاريخ غير دور الضحية ، من أجل هذا البرهان يتلذذ بالقتل ، إما أن يكون قاتلاً وإما أن يكون قتيلاً – هذا هو الخيار الضيق الذي وضعه لنفسه .. إن تاريخاً واسعاً من الحقد ومركبات النقص يتدفق في اللحظة التي يمارس بها الصهيوني عملية القتل) [3] .

---

(1)المصدر السابق – ص206.

(2)سلمى الجيوسي – ص 121.

(3)يوميات الحزن العادي – ص208.

وإذا كان محمود درويش ، قدانطلق في تحليله السابق من البطش والشراسة التي ميّزت سلوك المحتلين الصهاينة ، خلال مجزرة كفر قاسم ، إلا أنها ظلت تفسيراً لكل الممارسات التي ارتكبها جنود الاحتلال الصهيوني ، خلال السنين والجرائم الكثيرة ، وكشف حقيقة عقدهم وأحقادهم (اللانسانية) المكبوتة!!

من ناحية أخرى ، فإن محمود درويش لا يرى في المسيحية دعوة صليبية – كما هي الحال عند معظم المثقفين العرب المسلمين - بل يراها دعوة إلى التقدم والانفتاح ، ويرى فيها روحاً نضالية مقاتلة- وقد عبّر عن هذه القناعات في قصائد مختلفة ، منها قصيدته (صدى الغابة) [1] .

ونستطيع أن نلخص تأثير النبع الإنساني في شعر درويش ، في مجالين بارزين هما :

المجال الفني ، حيث برز في بناء القصيدة (الحداثية) الجديدة ، التي وصلت إلى حد النثرية في بعض الأحيان .. وكذلك فيما تضمنته من الإشارات، والصور والرموز الإنسانية الكثيرة .. وكذلك في رفض الشاعر التقيد بالإ شكال الموروثة في الشعر العربي ، وذهابه إلى حالة مستمرة من التجديد والتحديث ..

المجال الفكري ، وقد برز هذا التأثير في المقابلات والكتابات النثرية التي وضّحت مواقف الشاعر وقناعاته الإنسانية (واليسارية في مرحلة من المراحل) كما برزت في الشعر نفسه ، عندما أشارت إلى إيمان الشاعر بالثورات الإنسانية

(1)انظر : حبيب بولس –مصدر سبق ذكره –

وضرورة تلاحم الشاعر بقضيته ، وهو في هذا يسير على خطى الشعراء الثوريين العظام .. وأود أن أختم الدراسة بالإشارة إلى موقفين مهمين ، يبرهنان على عدم (انخراط) محمود درويش في الثورة ، بالمعنى السياسي الصارم :

الأول : أن الرئيس ياسر عرفات كان يعتبر محمود درويش فصيلاً قائماً بذاته ، وعندما كان يعاتبه بعض المغرضين على إغداقه على الشاعر بالتقدير والمال، كان عرفات يجيبهم: إن محمود درويش يستطيع أن يجمع خمسين ألف شخص في بيروت خلال ساعة واحدة .. فهل تستطيعون أنتم ، بجميع فصائلكم ، وإمكانياتها ، أن تفعلوا ذلك ؟ إنّه أكبر فصيل في الساحة الفلسطينية !!

الثاني : أن محمود درويش لم يلتزم بالمناصب التي كلّفه بها الرئيس الراحل ياسر عرفات ، ولم يجلس على مكاتب العمل السياسي في اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير أو في غيرها .. وقد صدرت جميع القرارات والتكليفات لهذه المناصب ، دون استشارته ، وعلى عكس رغبته . كما أن الشاعر رفض تولّي منصب وزير الثقافة ، أو أية وزارة أخرى ، عندما عرضها عليه الرئيس عرفات..

وبعد ،،

هكذا بدت علاقة الشاعر محمود درويش بأرضه ووطنه : تلاحم وحميمية ، هما توأمان لا ينفصلان وعاشقان لا يفترقان، ولا يملان من الوصال.. وقد بيّنت الدراسة ، إضافة لذلك النقاط التالية :

ربط الشاعر العربي القديم بين المكان والحبيب ، لكنه لم يصل إلى حد المزج بينهما وبل ظلت العلاقة في حدود الحنين لأيام البهجة والشوق إلى ساعات الوصال ، ومع ذلك ، فقد أورث الأجداد للأحفاد جذوة التعلق بالأحبّة والأماكن معاً ..

ذكر بعض الشعراء القدامى ، الأوطان في شعرهم ، لكنهم لم يقصدوها بمعناها السياسي المعبر عن الهوية الوطنية والقومية ..

برزت علا قة الشعراء العرب المعاصرين ، المحافظين بأو طانهم ، من خلال التعبير عن الهموم الشخصية والطموحات الفردية ، وساروا في ذلك و على درب شعراء العصر العباسي المتأخرين ..

ظهرت في علاقة الشعراء المهجريين بأوطانهم الأ صلية ، مسحة من الرومانسية والميل إلى الحلم بالوطن الصافي ، ومزجوا بين أوطانهم والبيعة ، متأثرين بشعراء الرومانسية الغربيين..

تميز شعراء العراق وفلسطين ، بوعيهم السياسي المبكر ، نظراً لتجربتهم الكفاحية ، وعرفوا أوطانهم بالمعنى السياسي المعبر عن الهوية الوطنية والقومية .

. جاء أول بروز لظاهرة المزج بين الأرض، والمرأة في الشعر العربي الحديث ، مع الشعراء الرواد الجدد ، السيّاب والبيّاتي ونازك الملائكة وبلند الحيدري ..

التحم محمود درويش بأرضـــه ووطنه وثورته ،ونظم في هذه الثلاثية المقدســة ملحمـة طويلـة وبـديعـة أدخلتـه إلى عرش عظـام الشــعراء والمبـدعين،فتربع على مساحات كبيرة من النقد والترجمة والتقدير..

قدّم محمود درويش ، من خلال شـعره، صـورة مشرـقة ومشرـفة للمثقف الفلسطيني والعربي ، وقدم كذلك صـورة مشرـقة لتضـحيات الشـخصـية العربية ، وصمود المكان العربي أيضاً ..

تأثر محمود درويش بمصــادر ثقافية، وفكرية متنوعة – عربية وأجنبية – وبرز ذلك التأثير في لوحاته الشــعرية المعبرة عن التلاحم بين الأرض، والمرأة، والذات والجماعة ، وابتكر الشــاعر رموزه وإشــاراته ، في أحيان كثيرة ، من الواقع والتجربة الشخصية ..

وأخيراً، حاز الشــاعر محمود درويش على حب الجماهير، وإعجاب النقاد وترجمت أشعاره إلى العديد من اللغات ، وتميّز شعره بالبعد عن العنصرية والحقد والتعصب ..

ورحل جســد محمود درويش ، وبقيت روحة العاشــقة، تحوم حول فلســطين ، وتدعو لفدائها وتحريرها..

الأصول التراثية لنماذج من الشعر الشعبي الفلسطيني

مقدمة

يؤكد الباحثون، والمؤرخون أن الأدب الشعبي ظل رائجاً في البيئة العربية لدى الفئات الشعبية، في موازاة شعر وغناء البلاطات والملوك والأمراء والإقطاعيين؛ حيث انتشر الأدب العامي أو الملحون أو الشعبي (وهي تسميات ثلاث لشيء واحد تقريباً) في العصر العباسي.

وقد اُتفق، فيما بعد، على استخدام مصطلح (الفنون السبعة) للتعبير عن هذه الألوان الأدبية وتشمل: القريض، والموشّح، والدوبيت، والمواليا، والزجل، والكان كان، والقوما. وجعلوا الفنون الثلاثة الأولى (القريض والموشح والدوبيت) تحت الشعر الفصيح، لأنها توافق القواعد اللُّغوية والشعرية، أما الفنون الأخرى (المواليا والزجل والكان كان والقوما) فأبعدوها عن هذا الشعر.

لكن هذا التقسيم لم يعد دقيقاً في العصر الحديث، فلم يعد بإمكان المتخصصين والباحثين، التفريق الصحيح بين القصيدة الشعبية، والأغنية الشعبية، والقطعة الزجلية – مثلاً. وإذا علمنا أن هذه الألوان الثلاثة وُجدت في الأصل لتغنَّى، وإذا قُرئت، فإنها تُقرأُ منغّمة إيقاعية، وإن لم تصاحبها آلة موسيقية، إذا علمنا ذلك، أدركنا الصعوبة التي تواجه المهتمين للتفريق أو التمييز بين هذه الألوان الثلاثة. من هنا، وجدنا من الأهمية أن نشير، بدايةً، إلى أن مصطلح الشعر الشعبي الذي تتبناه هذه الدراسة سيحتوي هذه الألوان الشعبية الثلاثة (القصيدة الشعبية والأغنية الشعبية والقطعة الزجلية)، وقد يتعدّاها إلى الموّال الشعبي

وبعض الأهازيج التي تتميّز بها الساحة الفلسطينية.. ويختلف الأدب الشعبي، عن غيره من ألوان الأدب، في كونه نتاجاً جماعياً، أي: أنه نتاج الشعب كله. ويُجمع معظم الباحثين على هذه القضية، رغم أنهم يؤكدون أن النشأة الأولى للأدب الشعبي هي فردية بالضرورة، إلا أن هذا الأدب يجتاز هذه الفردية بمرور الزمن، ويصل إلينا محمّلاً بإضافات الجماهير وتعديلاتها المستفيدة من خبرة الأجيال، وتراكم التجارب الثريّة.

ويتبوّأ الأدب الشعبي مكانة بارزة في التراث العربي الفلسطيني. فقد واكب هذا الأدب، بمختلف ألوانه (النضالي والأسطوري، والقصصي، والاجتماعي، والغنائي) مسيرة الشعب العربي الفلسطيني السياسية والاجتماعية المتمثلة في انتفاضات التحرر من العبودية، والطبقية، والقهر، والسيطرة الإقطاعية. فعبَّر عن تمرد الأفراد والجماعات على حكم الأتراك وظلمهم وا ستبدادهم، خا صةً عندما زَجَّ الأتراك الإنسان العربي في جيوشهم ومعاركهم الكثيرة. كما واكب الأدب الشعبي نضال الشعب العربي الفلسطيني ضد الإنجليز ومؤامراتهم وبطشهم ولجانهم الكاذبة. ثم واكب هذا الأدب نضال الشعب العربي الفلسطيني ضد الصهاينة – وما يزال – وكان البطل الرئيس في هذا الأدب – دائماً – الشعب بمجموعه..

وبعد النكبة الكبرى، نكبة عام 1948، لم يقنع الصهاينة باغتصاب أرضنا وطرد شعبنا من مدنه وقراه ونجوعه، بل عمد إلى سرقة تراثنا وطمس تاريخنا، بعد سرقة الأرض وتهجير البشر. فقد طاف الصهاينة في عواصم العالم ومدنه،

خاصـة في أوروبا وأمريكا، وأقاموا المعارض التي حشـوها بأزيائنا المطرّزة التي ترتديها نساؤنا حتى الآن في مناطق الشتات وداخل الوطن المحتل، كما حمل الصهاينة معهم إلى مدن وعواصـم العالم صـناعاتنا وفنوننا التطبيقية، مثل الزجاج والفخّار والصـدفيّات والمنحوتات الخشـبية، وكلها صـناعات فلسـطينية متوارثة منذ آلاف السنين، ونسبوا كل ذلك لأنفسهم، وعرضوه للعالم وكأنه من تراثهم!! كذلك، فقد أقام الصـهاينة المهرجانات والحفلات التي رددوا فيها أغانينا وموسـيقانا الشـعبية، حتى أن أجسـامهم (القذرة) تحركت مؤدية رقصـاتنا الشـعبية، التي تنتفض بها جوارح شعبنا في أعراسه، وأعياده، ومواسمه..

وهكذا، وجدتُ من واجبي أن ألفت الانتباه إلى هذه الجبهة المهملة من جبهات الصراع مع العدو، حيث طغت الوقائع والمواجهات اليومية بجرسـها العالي والعنيف على غيرها. ولا أجد غضاضـة – بل أكاد أجزم بالفائدة – في الإسـهام بدراسـة تنبّه إلى الشـعر الشـعبي الفلسـطيني وتنظر في جذور بعض نماذجه التراثية ودلالاتها السياسية والاجتماعية، منطلقاً في ذلك من اعتقادي أن القاريء العربي في حاجة ماسّة للتعرّف على هذه الجذور، والدلالات ليمكنه في تجواله، وغربته الدفاع عنها، بل والمباهاة بها..

وأرى في بداية هذه الدراسة، من الأهمية تسجيل الملاحظات التالية:

إن حالة الشـتات والتفرّق التي يعيشـها الشـعب العربي الفلسـطيني تجعل من الصعوبة الحصول على القدر الكافي من النصوص الشعبية التي فاض بها الوجدان الفلسطيني،

ومن المعروف أن الشعب العربي الفلسطيني يتوزّع في مناطق عربية مختلفة، وهنا، يتواجد الشعب العربي الفلسطيني، داخل الأرض المحتلة في عام 1948، والأرض المحتلة في عام 1967، في مناطق ومخيمات منفصلة عن بعضها في معظم الأحيان.

ويشكّل هذا التجزؤ والتشرذم صعوبة واضحة تواجه الباحثين والمهتمين، بل وتعيقهم في أحيان كثيرة عن إنجاز أهدافهم المرجوة من أبحاثهم ودراساتهم.

إن جزءاً مهماً من النصوص التي فاض بها الوجدان الشعبي الفلسطيني حمل مضامين ذات حساسية مفرطة بالنسبة للأنظمة والزعامات العربية. وقد نتج عن ذلك إغفال وإهمال تلك النصوص، حفاظاً على (وحدة العرب!!) أو خشيةً من عقاب الأنظمة وانتقامها! وقد حرمنا ذلك الإهمال من نصوص ذات نكهة مميزة، ولها أهميتها في معرفة حياة الشعب العربي الفلسطيني وتطور مزاجه السياسي والاجتماعي..[1].

3) يصنّف بعض الباحثين الأدب الشعبي على أنّه (نتاج ثقافة الطبقات المتخلّفة). ورغم أنني لستُ بصدد مناقشة هذه الفرضية، إلا أنها – إذا جازت – لا تنطبق على جزء كبير وهام من نصوص الشعر الشعبي العربي الفلسطيني.

(1) ليس أدل على ذلك، من أن الأستاذ نمر سرحان قد أعرض عن ذكر الأبيات المتعلقة بالملوك والتشهير بهم والتهكم عليهم، وذلك عندما أشار في موسوعته التي سنشير إليها لاحقاً، إلى قصيدة المناضل عوض، التي كتبها في زنزانته قبل شنقه سنة 1936.

إذ أن معظم القصائد والأغاني والأهازيج الشعبية التي نظّمت، قد كتبها ولحّنها وغنّاها شباب فلسطينيون على قدر كبير من الثقافة والعلم..(□).

4) تنفرد مسيرة الشعر الشعبي الفلسطيني بميّزة واضحة (ولعل بعض الأقطار العربية المجاورة لفلسطين تشاركها في هذه الميزة) وهذه الميزة تتمثل في أن كثيراً من فرسان الشعر الشعبي الفلسطيني، كانوا من المناضلين والثوّار المقاتلين، شاركوا في الجهاد والثورات، ومنهم من استشهد في المعارك ومنهم من استشهد على حبل المشنقة ومنهم من أُصيب بجروح وسقط من جرّائها شهيداً. وقد أدى هذا الأمر إلى مزج الذاتي بالموضوعي في أحيان كثيرة، لتصبح قصيدة أو أهزوجة الشاعر وحياته في آن واحد، مثلاً ونموذجاً يعبّر عن الحالة الفلسطينية عامة.

5) ولا يفوتني قبل الشروع في هذه الدراسة، أن أشيد بدور بعض الأسماء والمؤسسات التي كان لها فضل المحافظة على التراث الشعبي الفلسطيني وجمعه. وأنوّه هنا بدور وجهد الأستاذ نمر سرحان في موسوعته المعروفة وجهد الشاعر المرحوم توفيق زيّاد وكذلك جهد السيدة يسرى جوهرية، وأخيراً لابد من الإشادة بدور مركز الأبحاث الفلسطيني ومجلته (شؤون فلسطينية)، لقد كان لهذه الجهات فضل المساهمة في إثراء هذا البحث ومدّه بالنصوص الهامة والتوضيحات المفيدة.. ولا ينوي هذا البحث التأصيل التاريخي الدقيق لنشأة النماذج الشعرية موضوع الدراسة، ولا مهمته التمحيص في نسبة ما لم يعرف قائله من النصوص،

للمزيد حول هذه القضية، انظر: مجلة شئون فلسطينية – عدد43 – ص114 وما بعدها.

ذلك أن هدف البحث يتحدد في معرفة أصـــل الحكاية أو الحدث الذي اقترن به النص من الناحية الاجتماعية ومعرفة البيئة التي نشـأ فيها فقط. ومن ثم، ربط النص والحكاية بحركة المجتمع الفلسطيني وتطوره..

ولقد وقع اختيارنا لإنجاز هذا الهدف على ثمانية نماذج (ألوان) من الشـــعر الشـعبي، سـنحاول من خلالها رصـد الوجدان الشـعبي الفلسـطيني وتفاعله مع التطورات الاجتماعية والسـياسـية والتاريخية.. ونأمل أن تحقق الهدف المرجوّ من البحث:

(1) قطَعِن النصرويات مَرْج ابن عامر(*)

لم يحدد الباحثون والمؤرخون الفترة الزمنية التي شـهدت ميلاد هذه الأغنية الشـعبية. لكن الأمر الذي يتفق عليه معظمهم، أنها نشـأت في الفترة التي سـبقت الحكم التركي..

ومرج ابن عامر المذكور في هذه الأغنية هو ذلك المرج الفلسـطيني الخصـب، والذي سـمّي باسـم: قبيلة بني عامر العربية، التي اسـتوطنته بعد الفتح الإسـلامي لفلسـطين. ويعدُّ المرج من أخصـب أراضي فلسـطين وتبلغ مسـاحته حوالي نصـف مليون دونم.. «وعلى صفح خدّه وبين وهاده وعلى الجبال القريبة منه التقت جيوش وجيوش في معارك مصـيرية حاسـمة. لعلّ أشـهرها معركة حطين التي هَزَم فيها صلاح الدين علوج الروم»..(□).

(*) النصرـويات: نسـاء الناصرة، وهي أشـهر مدينة في مرج ابن عامر. صـور من الأدب الشـعبي الفلسطيني – توفيق زيّاد – ص58.

ورغم أن الكيان الصهيوني قد أطلق على هذا المرج اسم : (سهل يزراعيل) إلا أن أهلنا في الأرض المحتلة في عام 1948، مازالوا يدعونه باســمه الحقيقي الذي عُرف به عبر مراحل التاريخ.

وعند ذكر مرج ابن عامر، يتذكر الإنســان العربي أكبر صــفقة لبيع الأرض في تاريخ نكبة فلســطين، ذلك أن الدولة العثمانية قد باعت هذا المرج إلى ثلاثة من كبار الملاّكين، و تجّار الأرض العرب الذين كانوا مقرّبين إلى الســلطان العثماني آنذاك، وذلك في سنة 1869. وأحد هؤلاء الثلاثة كان الإقطاعي اللبناني (سرْ سق) السيء الصيت. وخلال سنوات 1921-1925، باع هؤلاء الملاّك مرج ابن عامر بأراضيه وقراه إلى الحركة الصــهيونية، وكان الثمن – كما يقول توفيق زيّاد – (ملاليم) 80 قرشــاً للدونم فقط.. وهكذا تمّت أكبر صــفقة!! ولقد تحالفت بريطانيا مع ربيبتها الحركة الصــهيونية لإخراج أهالي المرج من قراهم وبيوتهم وأراضــيهم، وقذفتهم تائهين بأطفالهم..[1].

وهناك اختلاف طفيف في الشــطر الأول من الأغنية؛ إذ يقول أهل الناصرة (قطَعِن النصْرويّات) ويقول بعض أهل القرى: (قطَعِن المرجويّات) نسبةً إلى المرج، والبعض الآخر يقولون: (قطَعِن العامريّات)، إلا أنه لا يوجد فرق من الناحية الاجتماعية.. وكما يروي توفيق زيّاد،

(1) للمزيد عن المرج ومعاناة أهله، انظر: المصدر السابق من ص57 إلى ص68.

فإن ملخص قصـــة الأغنية ونشـــأتها، أن الإقطاعيين وعبيد القصرــ داهموا – كعادتهم في تلك الأيام – إحدى قرى المرج وأحرقوا البيوت وقتلوا الأنفس وسـبوا النساء والأطفال. وكان لأحد الفلاحين الفلسطينيين حبيبة في تلك القرية وقعت في السـبي وأخذها عبيد القصرـ هدية للسـيّد. ولمّا علم صـاحبها امتشـق سـيفه وركب فرسه وراح ينهب الأرض وراء عصابة القصر، إلى أن لحق بهم وخلّص محبوبته من أيديهم. وهنا نسجت حافظة الشعب هذه الأغنية الشعبية تخليداً للواقعة والبطولة.[1]

والقصــيدة من النوع الملحمي، حيث أضــيف إليها وأُســقط منها الكثير على مر الأجيال.. ونورد منها الأسطر التالية:

قطَعـن النصرويات مرج ابن عامر

ولمّا قطَعِن المرج فاضن بالبكا

معهن حبالى ومعهن مراضع[2]

ومعهن بنات البكرما ينسخا بهنْ[3]

ومـا ينسخا إلا ببنات النذايـل[4]

---

(1) صور من الأدب الشعبي – ص62.

(2) مراضع: نساء مرضعات.

(3) ما ينسخا بهن: لا يفرط بهن.

(4) النذايل: الأنذال.

واحنا الأصايـل بنات الأصايل[1]

واحنا اللّي ننزل عليهم مثل النزايل[2]

واحنا اللّي لا نقال عنّا ولا جرى[3]

ولا تعيرت شبابنا في المجالس

وبعد أن يتمكن الحبيب من تخليص حبيبته من يدي سيد القصر، الذي كان ينوي اغتصابها، تقول الأغنية:

قامت عن فراش الحرير وسلّمتْ

ونزلت دموع العز قبل ما تكلمتْ

وقالت مرحبا بابن عم الغريبة[4]

يا مرحبا بالخيل واللّي بظهـرها

من هو عقيد الخيل ومن هو قمرها[5]

حبيبي عقيد الخيل وحبيبي قمرها

وقالت مرحبا بيك يا أبو الهمايم

(1) الأصايل: الأحرار والكرام.

(2) النزايل: الصواعق.

(3) لا نقال عنّا ولا جرى: اللواتي لم يُعبن، أي: النقيّات من القيل والقال.

(4) الغريبة: تعني : نفسها.

(5) عقيد الخيل: الفارس الشجاع.

ونلاحظ اختلافاً «طفيفاً» في رواية المرحوم توفيق زيّاد، إذ يذكر في بداية روايته أن حبيب المخطوفة قد لحق بأعوان القصر ـ الخاطفين وتمكّن من تخليص حبيبته من بين أيديهم والعودة بها إلى قريته. لكنه، وعند ذكر مقاطع من القصيدة عاد ليذكر أن الحبيب تمكّن من تخليص حبيبته من أيدي سيّد القصر ـ الإقطاعي، الذي كان ينوي اغتصابها والتمتع بها.. وفي السطر الأول من الاقتباس الثاني توجد إشارة إلى أن المخطوفة كانت قد وصلت القصر ـ وهُيّيء لها فراش من حرير.. لكن هذه الإشارة لا تُعد مطابقة للحدث التاريخي؛ إذ قد تضيف الحافظة الشعبية – بل وتضخّم أحياناً– بعض الأحداث والوقائع الأصلية، بما يتناسب مع مزاجها الاجتماعي والسياسي، والأقرب إلى الصواب أن يتمكن الشاب العاشق من تخليص حبيبته من أيدي عبيد القصر، بعد اللحاق بهم بمساعدة أهل قريته..

يا عزيز عيني

تنتشر ـ هذه الأغنية في جنوب فلسطين، ونعتقد أنها دخلت إلى فلسطين عن طريق الجنود المصريين الذين اشتركوا في الحرب العالمية الأولى. إذن، فهي أغنية وافدة وليست فلسطينية النشأة – كما يرجح الأستاذ نمر سرحان.. إلا أن الشعب الفلسطيني أو أهل جنوب فلسطين على وجه التحديد، قد أضافوا إليها وطوروها وأدخلوا عليها بعض الكلمات باللهجة الفلسطينية. ولنتأمل في هذه الأسطر:

يا عزيز عيني بدّي أروّح بلـدي

بلدي بعيدة في مصر الجديدة

بلدي طنطا بلاش عونطة[1]

يا شايل الشنطة وأنا بدّي أروّح بلدي

بلدي عكا بدّي أروّح أتشكّا

بلدي البقعة يا روحي ومهجة كبدي[2]

بلدي ترشيحا فيها ست مليحة

يا رب أروح ترشيحا وأرجع أوصل بلدي..[3]

لقد أورد نمر سرحان هذا النص في موسوعته عن الفلكلور الفلسطيني ويذكر أنه أخذها عن الباحث الفنلندي: (ساريزالوا).. وفي تقديري أن هذه الأغنية أصبحت مزيجاً من نصّين، أو تركيبة لنصوص عديدة، مصرية وفلسطينية، وليست نصاً خالصاً لأيهما..

ودليلنا على ذلك ورود بعض المفردات الفلسطينية مثل: بدِّي، عونطة، أتشكّا ومليحة.. فهذه المفردات ليست مصرية وما يعادلها في اللهجة المصرية: عاوز، أونطة، اشتكي وحلوة، أو جميلة. من ناحية أخرى

(1) عونطة: الانحراف، وهي معرّبة عن الفرنسية.. وهي هنا باللهجة الفلسطينية، وما يعادلها باللهجة المصرية: أونطة.

(2) أتشكّا: اشتكي.

(3) موسوعة الفلكلور الفلسطيني – ص47.

فإن ورود بعض المفردات المصرية ينفي فلسطينيتها الخالصة والمفردات المصرية مثل: شايل، شنطة، ست وأوصل. وما يعادلها في اللهجة الفلسطينية: حامل، شنتة، مرَة (وقد يُقال وحَدِة) أصل (بحذف الواو من أوصل) هذا عدا الخلط في ذكر المدن الفلسطينية والمصرية.

والنص المصري الذي أوردته السيدة يسرى جوهرية يقول:

يا عزيز عيني وأنا عايز أروّح بلدي

بلدي يا بلدي وأنا عايز أروّح بلدي

بلدي يا غالي أفديكي بروحي ومالي

والحرب ما كان عَبالي وأنا عاوز أروّح بلدي[1]

يا مصري ثور وقول كفاية يا ناس مظلوم

الحرب والله ملوش لزوم وأنا عاوز أروّح بلدي..[2]

أما النص الفلسطيني المتأثر بالأغنية المصرية ، والذي أورده : «نمر سرحان» في موسوعته، فمنه هذه الأسطر:

يا عزيز عيني وأنا عايز أروّح بلدي

بلدي فلسطين الحرب فيها بسكاكين

بهمّة الفدائيين أنا عاوز أروّح بلدي

(1) ما كان عبالي: لم أكن أتوقعه .

(2) الفنون الشعبية في فلسطين – يسرى جوهرية – ط3 – ص95.

بلدي بلد أمجاد إلي فيها ثلث أولاد

واحد شهيد وواحد استشهد وواحد فدا بلدي

ومما يلاحظ على النص السابق، خلوّه من اللهجة المصرية، إلا في مفردة واحدة هي (عاوز). وإذا علمنا أن أهل جنوب فلسطين، وخاصة سكان قطاع غزة، يستخدمون هذه الكلمة، بدلاً من الكلمة التي ترادفها في اللهجة الفلسطينية (بدّي)، أدركنا الفرق بين النصّين والخلط الذي وقع في النص الأول المنقول عن الباحث الفنلندي ساريزالوا..

الجزّاريات

الجزّاريات هي القصائد الشعبية التي قيلت في فترة حكم أحمد باشا الجزّار، والذي حكم ولاية عكا أكثر من ربع قرن (1804-1778)، بعد أن قضى على حكم سيّده ظاهر العمر. وقد اشتهر الجزّار ببطشه وسفكه للدماء، ونتيجة لهذه السياسة رفضت مناطق كثيرة الاعتراف بحكمه وتمرّدت عليه، فجنّد الحملات العديدة لإخضاع المناطق والناس.. إلّا أن بعض الروايات التاريخية تشير إلى أن أحمد باشا الجزّار قد ندم على هذه السياسة القاسية على إثر غزو نابليون لمدينة عكا، وطلب من الزعماء المحليين مساندته..

ويقول توفيق زيّاد: «أثناء حملة نابليون وحصار عكا راح الجزّار يستنجد بزعماء الجهات والنواحي المختلفة. وخصوصاً زعماء جبل نابلس، خصومه الذين كان لا ينجح في قهرهم حتى يتمردوا من جديد. ووجّه الجزّار إليهم الرسل طالباً الصفح (ونسيان الزلاّت)..»[1] .

وتتكوّن الجزّاريات من تلك الأغاني والأشعار الشعبية التي قيلت في مناسبات النضال ضد الجزّار، أو تلك الأشعار الشعبية التي تُنسبْ إلى الجزّار نفسه، ويقال : إنّه أرسلها إلى الزعماء المحليين طالباً دعمهم ومساندتهم، كذلك هناك جزء من الأشعار الشعبية يتندّر بحلفاء الجزّار، وخياناتهم للعهود والأخلاق..

واشتهرت قرية (صانور)، من بين قرى فلسطين، بصمودها في وجه حملات الجزّار، ومن القصص الطريفة أن قائد إحدى الحملات على تلك القرية لجأ إلى الحيلة لإخضاعها، فقد اضطر ذلك القائد إلى إلباس الطرابيش للحجارة، كي يوهم أهل القرية أن الحجارة هي الجنود ليطلقوا عليها النار فتنفذ ذخيرتهم، بعدها يهاجمهم جنود الجزّار ويفتكوا بهم. لكن الحيلة لم تنطلِ على أهل قرية صانور، فاكتشفوا الحيلة وهزموا جنود الجزّار..[2]

---

(1) صور من الأدب الشعبي الفلسطيني – ص94.

(2) للمزيد، انظر : المصدر السابق – ص96 وما بعدها.

ولم تتخلّف الأغنية الشعبية، وحافظة الجماهير عن رصد تلك الحادثة ، واكتشاف الحيلة، وعبّر الوجدان الشعبي عن تلك الحادثة بقصيدة شعبية تميل إلى التهكم، ونقتطف منها الأسطر التالية:

إبراهيم باشا يا معرور

لبَّست الحجر طرطور[1]

كل القرايا طاعت[2]

ما عدا قرية صانور

صانور يا صانور

أهلك سبوعة ونمور[3]

وكان أبو قالوش أحد القادة المخلصين للشيخ ظاهر العمر (الذي ثار عليه الجزّار)، ورغم أنّه تظاهر لفترة بإخلاصه للجزّار، إلا أنه عاد وثار عليه. لكن الجزّار اكتشف هذه الثورة وحاصرها وقتل الكثيرين من زعمائها وطارد الباقين.

(1) طرطور: الجمع طراطير، طرابيش

(2) القرايا: هنا بمعنى البلاد

(3) سبوعة أو سباع: مفردها سبع: من أسماء الأسد

وكان أبو قالوش من الذين نجوا بأنفسهم ولجأ إلى منطقة (الحِصن) التي كان يحكمها حنّا الموسي وأولاده، ولمّا علم الجزّار بمكان تواجد أبي قالوش طلب من حنّا الموسي وأولاده تسليمه إليه، أو قتله وإرسال رأسه على وجه السرعة. وهنا تحايل أولاد حنّا الموسي على أبي قالوش ودعوه إلى الصيد وهناك قتلوه وأرسلوا رأسه إلى الجزّار..[1]

ومرّة أخرى تعبّر الحافظة الجماهيرية، والقصيدة الشعبية عن نقمتها، وسخطها على حنّا الموسي وأولاده، وتمدّنا بأغنية شعبية، تقول أبياتٌ منها:

دوسي يا بنت دوسي

على لحية حنّا الموسي

يلعن حنّا وأولاده

اللّي سلّموا قالوشي[2]

وكما أشرنا فهناك جزء من (الجزّاريّات) يُنسب إلى الجزّار نفسه، وتقوم قصائده على استثارة المشاعر الدينية، وتهيب بالمسلمين وتدعوهم إلى الجهاد والتصدّي للجيش الفرنسي.

(1) انظر : القصة كاملة في كتاب : «صور من الأدب الشعبي الفلسطيني» لتوفيق زيّاد – ص96 وما بعدها.

(2) المصدر السابق – ص99.

وضمن هذا اللون من الجزّاريات قصيدة موجّهة إلى أهل صانور وزعيمها الشيخ يوسف الحرّار، وقد وردت في كتاب : «صور من الأدب الشعبي الفلسطيني» لتوفيق زيّاد، وتقول الأبيات:

قبِّل على (صانور) فيها وباتْ[1]

تلقى فيها سبع الفلا سيْد الملا[2]

لسنين الغلا صيته علينا فات

قل له: لا تحفظ الزلاّت يا طالب الثنا

مضى اللّي مضى وزمانه فات

وإيش نخبّرك عن مِلة ما تحصي عددها

نصارى ترى ملّبوسها اسكفّات[3]

جتنا الفرنسوية شبه الجراد والحصى

سلاطين سبعة مع سبع كرّات[4]

يهدّوا جوامعنا ويبنوا كنايس

(1) قبِّل: اتجه إلى الجنوب.

(2) سيّد الملا: سيّد القوم.

(3) إسكفات: جمع إسكفة، وهي لباس رأس للحماية من الشمس.

(4) كرّات: جمع كرّة، وهي 100 ألف جندي.

ويخلّوا قناديل الإسلام مطفيّات

بريد منّك فزعة عامرية [1]

يوم الوغى ما تهاب الشّوفات.. [2]

وأرى أن نسبة هذه القصيدة إلى الجزّار نفسه، فيها ضعف واضح. وأميلُ إلى القول أن هذه القصيدة رُويت من أحد الشعراء الشعبيين الفلسطينيين المجهولين، متحدّثاً فيها على لسان أحمد باشا الجزّار، ليعطيها الأهمية والرّواج.. وهنا تبرز فرضية أخرى وتتمثل في أن تكون هذه القصيدة قد رُويت في إحدى المساجلات أو المسامرات الشعبية التي كانت الحياة العربية (والفلسطينية) حافلة بها، حيث يجتمع الناس وتدور بين اثنين أو أكثر من الشعراء الشعبيين مساجلات (مصحوبة بالتمثيل في بعض الأحيان) وفي هذه المساجلات تُروى سِيَر أبي زيد الهلالي، والشاطر حسن، والزير سالم، والظاهر بيبرس وغيرهم، وفيها تروى قصص وبطولات الأبطال المحليين والوطنيين من أهل المنطقة أيضاً.. ويقوم الشاعر بتقمص دور وشخصية أحد أبطال الحكاية أو السيرة،

(1) فزعة عامرية: نسبة إلى مرج ابن عامر، ويعني: أنه يريك نجده من تلك التي اشتهر بها سكان مرج ابن عامر.

(2) الشوفات: أهوال الحروب.

ويقوم آخر أو آخرين بتقمص دور أبطال آخرين والتعبير عن مواقفهم وآرائهم الاجتماعية، أو العاطفية أو السياسية أو القبلية.. فهل نُظمت تلك القصيدة في إحدى تلك المساجلات والمسامرات الشعبية؟! لعل ذلك ما حدث، فتوهّم المؤرخون والباحثون أنها نُظمت من قبل الجزّار نفسه، وهذا أمر – كما ذكرت – أستبعده ولا أميل إليه.

ع الأوف مشعل

تعدُّ (ع الأوف مشعل) من أجمل أغانينا الشعبية الفلسطينية وترتبط الأغنية الأصلية بقصة حدثت في زمن الأتراك. إلا أنه مع مرور الزمن أصبح هناك ألف مشعل ومشعل، بل أصبح لكل منطقة فلسطينية مشعلها الخاص.

وترتبط هذه الأغنية بظاهرة عُرفت في زمن الأتراك تسمّى (الفرّارين). أي: الهاربين من الجنديّة. وقد برزت هذه الظاهرة في فترة الحرب العالمية الأولى، وكانت الدولة العثمانية تأمر بالتجنيد الإجباري، ولم يفلت من عملية التجنيد إلا من استطاع دفع (البدل)، أو (الفدية)، وهي مبالغ مالية لا يقدر على دفعها إلا الأغنياء، الذين كانوا فئة قليلة في شعبنا العربي.. ولمّا كان الشباب العربي قد أدرك أن تلك الحرب لا تعنيه، كذلك فهم الشباب أن الحرب والتجنيد التعسّفي يعني فراق الأهل والأحباب والتعرض للقتل في أرضٍ غريبة، خاصة أن الآلاف الذين ذهبوا في القطارات والبواخر لم يعودوا، لهذا كله رفض كثير من الشباب الفلسطيني والعربي الانصياع لأمر التجنيد التركي،

وهرب آخرون من الخدمة العسكرية، مما أدى إلى نشوء ظاهرة : «الفرّارين»، أي: الهاربين من الخدمة والرافضين الانصياع للتجنيد. مما دفع رجال الأمن الأتراك إلى تتبّع هذه الفئة والبحث عن أولئك الرجال للقبض عليهم وزجّهم في صفوف الجيش، ومن ثم إرسالهم بعيداً عن أهلهم وذويهم وأحبابهم.

ويقول توفيق زيّاد: «ولم تكن حياة الفرّارين هيّنة، بل كانت أحياناً أصعب من حياة الجندية نفسها؛ إذ كانوا يختبئون في الجبال والمغاور والمتابن – أي: أمكنة خزن التبن – والزرائب ولا يخرجون إلا متخفّين، أو في الليل للعمل في الأرض ومساعدة عوائلهم في دفع غائلة الموت جوعاً، وبعضهم كان يلتحق بقوات الحركة الوطنية العربية..»[1].

وكان مشعل أحد هؤلاء الفرّارين، وتتحدّث الأغنية الأصلية عن مشعل الذي ضبطه رجال الأمن الأتراك، أثناء اقترابه من إحدى القرى للحصول على بعض الماء والطعام. وتصوّر الأغنية محاولة مشعل إغراء رجل الأمن التركي بالمال للسماح له بالهرب، إلا أن التركي يقبض على مشعل بعد أخذ المال. وتقول مقاطع من الأغنية الأصلية:

(1) صور من الأدب الشعبي الفلسطيني – ص74.

أنا شُفْت واحد واقف جنْب البركة[1]

حاكيته عربي جاوبني بالتركي

النسوان بتغنّي والأطفال بتبكي

مع مين تحكي تركي أو ألماني

***

أنا شُفْت القانون جاي من بعيدِ[2]

وجيت أهرب ما طلع في إيدي[3]

قال لي : (الوثقه) ناولته مجيدي[4]

لطش المجيدي وقالي: (أنت فراري)

***

(1) شفت: رأيت، وجنب: بجوار.

(2) القانون: يقصد رجل الأمن التركي.

(3) جيت أهرب: نويت الهرب.

(4) الوثيقة: أوراق تثبت أنه دفع الغرامة، أو أُعفي من الجندية. والمجيدي: عملة تركية.

أنا شُفْت مشعل ماشي وَسْط الحارة

يا خدود مشعل تقاح بسحّاره[1]

لما أجونا الإنجليز بالطيّاره

ضربوا العنابر وضربوا الألمانِ

***

الله يزيلك يا غراب البينِ

فرّقت ما بين حبيبي وبني

وين جيت نحو الدار بكْيت عيني

ونزْلت دموعي ع ربعي وخلاّني..[2]

وفي المقاطع السابقة بعض الإشارات التي تحمل دلالات تاريخية سياسية واجتماعية ومنها: تحالف الأتراك والألمان ووجودهم في جبهة واحدة بحيث لم يعُد الفلسطيني يستطيع التفريق في بعض الأحيان بين الأتراك والألمان.. ومنها وجود رخصة أو وثيقة تمنح لكل من أُعفي من الجندية وعليه إبرازها كلما دعت الحاجة لذلك.. كذلك هناك إشارة إلى العملة التركية التي كانت مستخدمة في تلك الفترة وهي «المجيدي».

(1) سحّارة: صندوق فاكهة.

(2) صور من الأدب الشعبي الفلسطيني – ص77.

وهناك إشارة إلى ضرب الإنجليز للعثمانيين والألمان بالطائرات. أما الإشارات الاجتماعية فمنها التعبير عن الجمال باحمرار الخدود المشابه لاحمرار التفاح، وكذلك الإشارة إلى ظاهرة التشاؤم أو التطيّر من الغراب، والذي حمل للحبيب نذير الشؤم، و قد اعتبره الحبيب سبباً في الفراق الذي حدث بينهما، لذا، دعا عليه بالزوال والموت..

أما السيدة يسرى جوهرية، فقد أوردت في كتابها الأبيات التالية التي نُسجت على غرار (مشعل) الأصلية:

على واخ مشعل وآخ مشعلاني

مع السلامة يا ربعي وخلاّني

حُبّي رماني ببير ما أطلع منّه[1]

يا مين يطلّعني صدقة عنّه

يلعن مشعل واللّي بيسأل عنّه

لأنه مشعل فضّاح النوسانِ..[2]

ويلاحظ تطور المدلول الاجتماعي والعلاقات العاطفية وحتى المفردة الشعبية في الاقتباس السابق،

(1) ببير: في بئر.

(2) الفنون الشعبية في فلسطين – ص102.

فلُعن الحبيب كنوع من الدلال، أو بسبب فضحه للسر والعلاقة العاطفية، لم يكن ليضّمن في نصوص شعبية قديمة تعود إلى العصر التركي؛ لأن العشق يظل طاغياً والحبيب يظل وفيّاً رغم عدم التوفيق في العلاقة. ولا يُقدم الحبيب على لعن حبيبه، أو إعلان كرهه له تحت أقسى الظروف. إضافةً إلى أن عبارة «فضّاح النسوان» لا تنتمي إلى أخلاقيات فترة النص الذي أورده توفيق زيّاد، والذي كما أشرنا ينتمي للمرحلة التركية.

أما كتاب مركز الأبحاث الفلسطينية عن قرية «ترْمسعيا»، فقد أورد الأبيات التالية:

مشعل رماني في بير البريّة

لا طير ولا وحش يعلم فيّه

يا مين يروح لرئيس البلدية

ويجيب مشعل عالفرس سكران

شوف مشعل في الحارة الغربية

يا خدود مشعل كهربا مظويه

دخلك يا مشعل لا تخلف النيّه[1]

(1) دخلك: أرجوك.

وأنا المعذَّب في الهوى سكرانِ..[1]

ويبدو التطور في هذا النص من خلال ملاحظتين مهمتين:

الأولى: أن الحبيب يقرّ أن مشعلاً هجره وابتعد عنه، ولم يعد شغوفاً وولهاً به، ويطلب، بل ويرجو الناس بأن يذهبوا لرئيس البلدية ليحضر «مشعلاً» صاغراً سكراناً.. فهو يريد الحبيب بأي ثمن وبأية وسيلة.

الثانية: استخدام المصطلحات الحديثة في التعبير عن الجمال وغيره، فخدود «مشعل الحبيب» كهربًا مظوية، ولم تعد مشابهة للتفاح. كذلك استخدام مفردة (سكران): للدلالة على شدة العشق والهيام، ولم يكن هذا التعبير دارجاً في الأغنية الشعبية في القترة السابقة، لارتباط السُّكر والخمر بالفاحشة والخروج على الأخلاق والقيم.. أما «سكران» الأولى (ويجيب مشعل عالفرس سكران) فللدلالة على التخدير وليس الثمل، فإما أن يخدّروه ويدوّخوه بمادة معينة وإما أن يضطروا إلى ضربه حتى يصبح غائباً عن الوعي، المهم أن يحضروه إلى هذا الحبيب الذي لم يعُد باستطاعته الصبر.. ويبدو أنها رغبة في الانتقام من الحبيب (الذي هجر) أكثر منها رغبة في لقائه والتمتع بقربه.

(1) الفنون الشعبية في فلسطين – ص102.

جفرا ويا هالربع

الجفرا في اللغة: هي أنثى الغزال، أو الشاة الصغيرة. ويرجع بعض الباحثين جذور هذه الأغنية إلى زمن الهجرة الهلالية[1]، ويشيرون إلى أنها من ألوانهم الغنائية الشعبية. إلا أن الأديب الشاعر عز الدين المناصرة أثبت غير هذه النتيجة وذلك في بحثه القيّم الذي نُشر في مجلة شئون فلسطينية[2]. وبعد بحث وتدقيق ومقابلات عديدة يثبت الأديب عز الدين المناصرة أن أغنية (جفرا ويا هالربع) وُلدت في فلسطين في عام 1939 على يدي الشاعر الشعبي الفلسطيني أحمد عزيز علي حسن، من قرية (كويكات)، ثم انتشرت في الأردن ولبنان وسوريا بعد عام 1948.

«.. وكان منشأ الأغنية إثر قصة حب فزواج فطلاق، ثم أصبحت نمطاً غنائياً مستقلاً. وبسؤال مبدع الأغنية عن ظروف نشأتها يروي قصة خيالية فيقول: (بينما كنتُ غارقاً في منامي في ليلة من الليالي، رأيتُ فتاة جميلة يحملها شابان مرّا من أمامي، فجمالها الفتّان جذب نظري إليها،

(1) يجمع المؤرخون والباحثون على أن الهلالية قبائل عربية كانت تعيش في الجزيرة العربية، وأهم بطونها بني هلال وزغبة ورباح وبني سُلَيْم، وقد تركوا الجزيرة العربية في العصر العباسي الثاني متوجهين إلى شمال أفريقيا ومرّوا في طريقهم ببلاد الشام، وجنوب مصر. وتميّزت هذه القبائل بالفروسية ويقال: أن الهدف من هجرتهم كان إخضاع قبائل شمال أفريقيا للإسلام..

(2) انظر: الأصل التراثي للأغنية الشعبية (جفرا ويا هالربع) – عز الدين المناصرة – مجلة شئون فلسطينية – عدد127 – ص114 حتى ص138.

وألهب عاطفتي التي أجبرتني على أن أكلمها وقبل أن أتكلم بكلمة فتحت عيني فلم أجدها، وتبدّل فرحي حزناً وكدراً على تلك الفتاة الجميلة، وعليها نظمتُ شعراً).. »[1].

إلا أن عز الدين المناصرة يشك في هذه الرواية – ونؤيده في ذلك – ويُرجع ما فيها من خيال وأسطورية إلى عامل السن، وإلى أسباب تتعلق بالتقاليد القروية الفلسطينية، التي دفعت الشاعر إلى التغطية على القصة الحقيقية لنشأة الأغنية..

ونميل – بدورنا – إلى ترجيح السبب الثاني، إذ أن رجلاً يروي القصص والأشعار بالدقة والكثرة التي أوردها المناصرة نفسه، لا يحتمل أنه نسي ظروف نشأة أغنية هو مبدعها، بل نعتقد أن الراوي تعمّد التمويه على المناصرة، حفاظاً على التقاليد وتعففاً – في هذه السن – عن الخوض في مثل هذه القصص الغزلية التي تخدش حياء الفتاة (الجفرا) وقد تخدش أسرتها..

وقد التقى الأديب عز الدين المناصرة بصاحب (الجفرا) في شهر فبراير من عام 1982، في مخيّم عين الحلوة بلبنان.. ومن الأغنية الأصلية هذه الأبيات التي أوردها المناصرة في بحثه المُشار إليه:

جفرا ويا هالربع بين الباتين

مجروح جرح الهوى ويا مين يداويني

(1) المصدر نفسه – ص124

ويا حاملة الجرّة حطّيها واسقيني

بلكي على الله أشفى من شربة الميّه[1]

****

جفرا ويا هالربع تحشي القصل في الخيش[2]

واللّي جوزها نذل ترخي السوالف ليش[3]

ولهجر بيوت الحجر وأسكن بيوت الخيش

ودور مع العرب وآخذ بدويّه..[4]

وقد نسج الشعراء الشعبيون أغاني عاطفية ووطنية على منوال جفرًا الأصلية، ومن هذه الأغاني الوطنية واحدة قيلت على ثورة القسّام ومنها:

جفرا ويا هالربع ربع الجهاديّة

ميّه وعشرين سبع صاروا خمسميّه..[5]

(1) بلكي: لعل.

(2) القصل: الدراس المتبقي من الشعير.

(3) المقصود أن المرأة المتزوجة من رجل وضيع أو جبان لا يحق لها التزين.

(4) العرب هنا : بمعنى البدو.

(5) سنعود إلى أشعار ثورة 1936 ، و«القسّاميات» في مكان آخر من هذه الدراسة.

وجاء في كتاب مركز الأبحاث عن قرية (ترْمسعيّا) الأبيات التالية:

جفرا ويا هالربع بتصيح يا اعمامي

ما بوخذ بنيكم لو تطحنوا عظامي[1]

جفرا ويا هالربع وردت على الحرّه[2]

والسر اللّي بيننا وإيش وصّله برّه

وإن كان ما في ورق لكتب على الجرّه

وإن كان ما في حبر هيلين[3]**يا عينيّه..**[4]

كذلك أورد الأستاذ نمر سرحان في موسوعته أبياتاً ذكر أنها من وزن اليادي والجفرة.. وتقول الأبيات:

ع اليادي اليادي اليادي يا أم العباديّه

يا جهل ما بطّلك لو صار عمري ميّه[5]

يا رايحين ع حلب واصفوا لي نيتكم

ثلثين عقلي سرح بهوى أبنيتكم

(1) بنيكم: ابنكم.

(2) الحرّة لعلها منطقة، أو عين ماء.

(3) هيلن: اسكبن.

(4) دراسة في المجتمع والتراث الفلسطيني (ترْمسعيا) – ص225.

(5) مابطلك: لن أتخلى عنك، أو أتركك ويقصد بالجهل: الطيش وملاحقة النساء والتشبب بهن..

حلفتكم بالله ومنين ميتكم[1]

ميتنا عين اللمون شرب الحيفاويّه[2]

وتشير الاقتباسات السابقة إلى اختفاء الملامح البدوية من النصوص الشعبية لهذه الأغنية، ورغم ذكر مفردات مثل الجفرا والخيش والحرّه، فإن الطابع القروي يغلب على النص الشعبي ويشير إلى نشأة قروية لا نزاع فيها، وإن كنّا لا نستبعد تأثّر النص القروي بأهزوجة أو أغنية بدوية سابقة عليه. لكن فرضية نشوء هذه الأغنية في زمن الهلاليين مستبعدة لسبب مهم وموضوعي، وهو أن الهلاليين لا يركنون إلى هذه الدعة والليونة الغزلية (بين البساتين) ولم يكن العشق بهذه الطريقة من طبائعهم. كما أن الهلالية يأنفون السكن – كما هي عادة أهل البادية – في بيوت الحجر ويفضّلون عليها بيوت الشَّعَر والمضارب في النجوع والصحارى. إضافة إلى أن الدارسين للسيرة الهلالية لم يؤكدوا أن «جفرا ويا هالربع» من ضروبهم الفنية ولا حفلت قصائدهم وأشعارهم بمثلها..

(1) ومنين: من أين.

(2) موسوعة الفلكلور الفلسطيني – ج3 – ص35.

الدّلعونـا

لم يتمكّن الباحثون والمتخصصون من تحديد الفترة الزمنية التي ظهر فيها هذا اللون من الغناء الشعبي. كذلك لم يعطوا معنىً لغوياً للكلمة. وترتبط هذه الأغنية برقصة «الدبكة» الشهيرة. وتُؤدَّى في حلقة الدبكة مع عزف الشبّابة (الناي) أو اليرغول، وتكون في أربعة أشطر تتحد الثلاثة الأولى منها في قافية واحدة، بينما يلتزم الشطر الأخير قافية الألف الممدودة، وغالباً ما يلتزم قافية النون والألف..

وقد نشأت الأغنية بمضمون غزلي عاطفي، لكنها تضمّنت مع الأيام بعض المضامين السياسية والاجتماعية. ويحدد نمر سرحان شمال فلسطين، وجنوب لبنان موطناً لهذه الأغنية ويرى أن ما وُجد من الأغاني في بقية مناطق فلسطين هو من النصوص المهاجرة، أو المحفوظة..[1].

ولاشك أن هذا اللون الغنائي الشعبي كان يعبّر دائماً عن لوعة الشوق للمحبوب والوطن، وظلّ متنفّساً لأشجان الذين اكتووا بنار البعد عن الوطن والأهل، من أبناء شعبنا الذين يعيشون في المنافي وبلاد الشتات..

ومما ورد في كتاب (ترْمسعيّا) المقاطع التالية:

(1) انظر: موسوعة الفلكلور الفلسطيني – ج2 – ص89 وما بعدها.

على دلعـونا وعلى دلعونا

نسّم يا هوا الغربي حنونا

والله ما أخونِك هي يا مزيونا[1]

لو قطّعوني لحم في صحونا

***

من باب الشاك لارميلِك حالي

وأنتِ السبايب للّي جرا لي[2]

عذّبتي قلبي يا روحي ومالي

ياللّي من الله ما بتخافونا

***

قلت لها الاسم قالت سمّيني

قلت لها وردة قالت ياسمني

والله ما أفوتك يا نور العيـنِ

(1) مزيونا أو مزيونة: الجميلة.

(2) السبايب: السبب.

لو إن البزر[1] على راسي يحوما..[2]

ومما أورده نمر سرحان في موسوعته:

أنا لعملك سحر وأحطّه بصدري

من خوف العالم بالصحبة تدري

آية من عمَّ وآية من الفجرِ

وبالسحر المانع ما يفهمونا[3]

ويغلب على هذا اللون من الغناء الشعبي طابع الغزل العاطفي، و نادراً ما يتحدث، أو يخرج إلى أغراض أخرى. ذلك أن طبيعة هذا اللون الغنائي المصاحب لرقصة الدَّبْكة (والتي تؤدَّى غالباً في الأفراح والمناسبات السعيدة) لا تتحمّل المضامين الوطنية والسياسية الصارخة، اللّهم إذا جاءت قليلة، عابرة، يُعبَّر من خلالها عن لوعة الشوق إلى الوطن، والحنين إلى ترابه..

(1) البزر على راسي يحوما: أي: يطلق الرصاص فوق رأسي.

(2) دراسة (ترْمسعيا) – ص170.

(3) موسوعة الفلكلور الفلسطيني – ص93.

رايحين نقول إريدا

والمعنى أننا سنقول ما نريده. ويُغنَّى هذا اللحن في (السّامر). والسّامر هو تلك الحفلة الشعبية الساهرة التي تُقام في ليالي العرس. وتُؤدَّى هذه الأغنية بطريقة جماعية وبالتناوب بين فريقين، أو بين فريق وحدّاء، أي : رجل يبدأ بالغناء وتردّ عليه الجماعة بـ (رايحين نقول : إريدا)..

ويعتقد نمر سرحان أن السّامر موجود في جنوب فلسطين ووسطها فقط وفي بعض مناطق فلسطين البدوية تشترك المرأة في هذا السّامر وتسمى (الحاشي).[1].

وأصل هذه الأغنية الشعبية بدوي، كما تشير إلى ذلك كلماتها ومفرداتها، وأُرجّح – على عكس ما ذهب إليه نمر سرحان – أن تكون منطقة النقب وقبائل البدو هناك، والممتدة أنسابهم، وقبائلهم إلى شمال سيناء المصرية، هم من أبدعوا هذه الأغنية ثم نقلت إلى منطقة غزة، ومنها إلى باقي فلسطين.. خاصة وأن قبائل البدو في شمال شبه جزيرة سيناء المصرية، تعرف هذه الأغنية. ولقد سهرتُ في طفولتي وصباي مع حفلات هذه القبائل الليلية التي كانت تفِد من سيناء وتستقر لبعض الوقت في قطاع غزة، وتمتّعتُ بسامرهم الذي كان يُقام في كل ليلة وبدون أن تكون هناك مناسبة للزواج، أو غيرها ولقد شاهدتُ (الحاشي)

---

(1) المصدر نفسه – ص94.

وهي تلوّح بسيفها أمام المغنين وقد لفّت جسمها وتلثّمت بالسواد.. ولّما كانت قبائل سيناء مشتركة في أنسابها وعلاقاتها مع قبائل النقب الفلسطيني فلا عجب أن ينشأ هذا اللون في هاتين المنطقتين (النقب وسيناء) في فترة زمنية واحدة، خاصة، وأن الاتصال بين هذه القبائل كان سهلاً وميسوراً قبل نكبة عام 1948.

وتقترن أغنية (رايحين نقول إريدا) بالسامر البدوي – كما ذكرنا – وترتبط به، لكنها تؤدي في أعراس وأفرح منطقة غزة دون ضرورة لإقامة السّامر أو حفلته بالطريقة البدوية..

ويخلط بعض الباحثين بين أغنية (رايحين نقول إريدا)، و (الدحيّة) ويعود هذا في اعتقادي إلى أنهما يُرددان ويُغنيان في حفلة السامر، بنفس المجموعة من الناس، ويكون الغناء متصلاً بحيث لا يفرّق غير العارف بتقاليد السامر وأصوله بين اللّونين، خاصة، وأن للونين حدّاء ترد عليه المجموعة.

وهذا نموذج من (رايحين نقول إريدا):

الحدّاء **رايحين نقول إريدا**

الجمهور: **رايحين نقول اريدا، رايحين نقول اريدا**

الحدّاء: **من هـونا غربنا مغرّب ع المجيدل تنقطع**[1]

ميلنا ع معزبنا ويا ريت معزبنا ينـفع

الجمهور: **رايحين نقول اريدا، رايحين نقول اريدا**

الحدّاء: **اطلعت بطرف عيني يالقدر ع الموقد يكرع**

الجمهور: **رايحين نقول اريدا، رايحين نقول اريدا..**[2]

إلى آخر الأغنية، التي تشير بعض أشطرها إلى الأكل والطعام..

أما الدحيّــة، فلا تختلف سحجتها وحركاتها كثيراً عن سحجة وحركات (رايحين نقول: اريدا) وفي الغالب لا تكون هناك (حاشي) في الدحيّة، ذلك أن مضــمون الدحيَّة يغلب عليه التعبير عن الشـجن، أو إصـدار الحكم المأخوذة من عبر الزمان.. وهذا نموذج من الدحيّة:

ع الألف والفتّة يا خوي على الحروف الألفية

ع الباء وابتليت بحبه أبو العيون الكحلية[3]

---

(1) المجيدل: مدينة المجدل، وتنقطع: لنذهب

(2) موسوعة الفلكلور الفلسطيني – ص97 وما بعدها.

(3) يذكر نمر سرحان مفردة (الغظيّة)، ولعلها بمعنى العين التي تغض الطرف حياءً وخفراً، لكن أهل قطاع غزة يستخدمون الكحلية أو العسلية..

ع التاء وتهتهوا عقلي يا ربعي تردوا عليه

ع الثاء ثلاثة بلدا ما نظرتهم عينيه

ع الجيم جمل وبارخ ويا ليل الهوا مرضية

ع الحاء وحلل شعوره شلة حرير ومرخية

ع الذال ذلي يا نفسي وصيري للزين وطيّة

ع الزين زينة بلدنا مشيته في الحاره غيه

ع الصاد صدنا المدلل بشوره وحرقة قويه

ع الضاد ضلت دروبي والحلو ما وصل ليّه

وهكذا، يسترسل الحدّاء، وتردد وراءه المجموعة في قصة حب مليئة باللوعة والشجن والعذاب، وكما تبدأ الدحيَّة بالصلاة على النبي، تنتهي بها:

ع اللاّم لاموني أصحابي في حبّه حكوا عليّه

ع الميم ميلي يا نفس وفراقه يصعب عليّه

ع النون نهوني أهلي في حبّه غضبوا عليّه

ع الهاء هالت دموعي زادت همومي عليه

ع الواو ودّعت أحبابي وتصعب الفرقة عليّه

ع الياء يا ربي صلي ع محمد زين البريّه

والملاحظة البارزة في النصيّن السابقين خلوهما من المفردات المغرقة في محليّتها، أو الغامضة، ذلك أن النص بدوي، كما أشرنا، واللهجة البدوية قريبة من الفصحى، وحيث أنه لم تستخدم في الأغنية المفردات المتعلقة بالبيئة والجمال والترحال، وهي مفردات لا يفهم معناها إلا البدو ومن عايشهم، لذا اتّسم النصّان بالبساطة في تركيبهما وظلاّ قريبين من الفهم..

قصائد ثورة 1936

ندرك أن ثورة عام 1936 (القسّاميّة) وغيرها من أيام الكفاح الفلسطيني،تستحق بحثاً، بل بحوثاً مستقلة.. لكنني وجدتُ أنّه من الصعوبة أن يخلو هذا البحث من أية إشارة إلى قصائد هذه المرحلة الثريّة من تاريخنا الوطني الكفاحي.

ويبدو أنّه من الأهمية أن نذكّر القاريء العربي بدور الشعر الشعبي الفلسطيني في النضال والجهاد الفلسطيني، حيث كان في مقدمة الفنون، والآداب، والكتابات التي تصدّت للمؤامرة، ومن ثم آزرت الجهاد والنضال.. فمنذ وعد بلفور المشؤوم وشعراؤنا الشعبيون ينبّهون ويدقّون ناقوس الخطر بالتحريض تارة وبالتهكم على لجان بريطانيا تارةً أخرى وبتمجيد الشهداء والأبطال تارةً ثالثة. بل إن معظم هؤلاء الشعراء – وكما ذكرنا – كانوا من المقاتلين والمشاركين في معارك الجهاد، ووقع منهم من وقع شهيداً وجرح من جرح، بل وعُلّق على حبل المشنقة من عُلّق! وسنعرض هنا، ثلاثة نصوص شعبية، آملين أن تفي بالغرض وتحقق الهدف..

أ- رثاء المجاهد الكبير عزّ الدين القسّام

ب- في غرة عام 1936 سقط العديد من الشهداء الفلسطينيين، ومنهم القادة والأبطال الذين عُرفوا بمكانتهم الكبيرة في الثورة، وفي مقدمة هؤلاء المناضلين المجاهدين الشيخ عزّ الدين القسّام. ويأبى الشعر الشعبي والوجدان الشعبي إلاّ أن يفيض بالوفاء والحزن، فيرثي هذا الشهيد البطل، مذكّراً بمواقفه البطولية.. وهذا الشاعر الشعبي نوح إبراهيم يرثي المجاهد الكبير في قصيدة، نقتبس منها:

عز الدين يا خسارتك رحت فدى لأمتك

مين ينكر شهامتك يا شهيد فلسطين

عز الدين يا مرحوم موتك درس للعموم

آه لو كنت تدوم يا رئيس المجاهدين

ضحيت بروحك ومالك لأجل استقلال بلادك

العدو لمّا جالك قاومته بعزم متين

أسست عصبة الجهاد حتى تحرر البلاد

غايتها نصر أو استشهاد وجمعت رجال غيورين..[1]

وفي قوله: (يا شهيد فلسطين) إشارة وردّ على الذين يحاولون التقليل من مكانة هذا المجاهد في نفوس الشعب الفلسطيني، حيث تعود أصوله إلى سوريا. فالتأكيد على أن القسّام هو شهيد فلسطين، إضافة إلى كونه شهيداً عربياً وإسلامياً، يثبت مكانه ومقامه في نفوس الشعب الفلسطيني..

(1) صور من الأدب الشعبي الفلسطيني – ص24.

ت- رثاء حسين العلي

ث- وحسين العلي هو أحد أبطال ثورة 1936، أيضاً. واسمه حسين علي الزبيدي، من عرب الصقر في منطقة غور بيسان. ولقد استطاع هذا البطل أن يتسلم القيادة في منطقة واسعة تربط بين بيسان، وجنين، والعفولة، وسيرين. وتتميز تلك المنطقة بوجود خط أنابيب النفط الخام القادم من العراق إلى معامل التكرير في حيفا..

ومن أشهر المعارك التي شارك فيها حسين العلي، تلك التي وقعت بين دنَّة والبيرة، حيث جرح فيها البطل في كتفه، وعلى إثرها حمله رفاقه وقطعوا به الحدود إلى سوريا. لكنه عاد بعد شهرين ليقاوم الإنجليز.

وبعد شهرين من عودته استشهد برصاصة استعمارية شمالي بيسان قرب (شطّة). وبقي صامداً حتى آخر رصاصة مع عشرة من رفاقه، بعد أن طلب من الباقين الانسحاب[1] وإخلاصاً له ووفاءً لبطولته خلَّده الوجدان الشعبي في قصيدة مفعمة بالحزن، وهي مجهولة القائل، ومعبّرة عن الأسى العميق لفقدانه وأوردها توفيق زيّاد في كتابه المُشار إليه..

(1) للمزيد عن قصة هذا البطل، انظر: صور من الأدب الشعبي الفلسطيني – ص23 وما بعدها.

وتقول الأبيات الشائعة من القصيدة:

يا وجد قلبي على القايد[1] وحين بالمرجلة زايد[2]

سود الليالي تعشونه[3] ما أظن البيض يليدونه[4]

يا حسن ريقك عسل ذايب يا حسين ريقك عسل والله

والبنت من قذلتها شابت[5]ع صويحب الناحِر الجنّه[6]

***

(1) المقصود بالقائد، حسين علي الزبيدي.

(2) حسين بالمرجلة زايد: أي : حسن بالبطولة والفروسية معروف.

(3) سود الليالي تعشونه: الليالي السود تخافه وتخشاه.

(4) ما أظن البيض يليدونه: ما أظن النساء البيض تلد مثله.

(5) قذلتها: غرّتها، أي الشعر في مقدمة الرأس.

(6) الشهيد.

يا حسين ما ظل إلنا قوده(□) ضرب المواسير بطلناه(□)

يا حسين عصبتك سابت(□) ضرب الموازر له احناه(□)

ج- قصيدة الشاعر الثائر (عوض)!

إنه لمن المؤسف أن المؤرخين والباحثين لم يتمكنوا من معرفة الاسم الكامل لصاحب هذه القصيدة، التي تُعد من أعظم القصائد الشعبية الفلسطينية، ولم يحددوا غير الاسم الأول (عوض) وأنّه قد كتبها على جدران زنزانته ليلة إعدامه.. ماذا يفعل أسير حُكم عليه بالإعدام؟ بعد ساعات ينبلج الفجر ويُنفّذ الحكم فيه! لم يفعل (عوض) المجاهد الثائر أكثر من أن يبث من وجدانه قصيدة رائعة، أمسك بقطعة من الفحم وخطّها على جدران الزنزانة في ليلته الأخيرة. وقد اُكتشفت هذه القصيدة الرائعة، التي لا يُعرف الا سم الكامل لقائلها، بوا سطة أحد المساجين سنة 1936. (□)

(1) قودة: قيادة.

(2) توقفنا عن الحرب.

(3) انفرط الثوّار.

(4) نوع من السلاح.

(5) للمزيد حول هذه القصة، انظر : دراستنا «الشعر الشعبي الفلسطيني ودوره النضالي» – مجلة تراث الشعب (ليبيا) – العددان التاسع والعاشر – 1983.

و قد أشرنا في مقدمة هذا البحث، إلى إهمال بعض الباحثين لبعض المقاطع أو النصوص الشعبية التي تشكل حساسية للأنظمة والزعامات التي قصّرت في حق ثورتنا وشعبنا.. بل، وتآمرت في بعض الأحيان على تلك الثورة وعلى قضيتنا العادلة، بصفة عامة.. تقول القصيدة، كما وردت في موسوعة الفلكلور الفلسطيني لنمر سرحان:

يا ليل طوّل ع الأسير تا يكمّل نواحه(1)

رايح يفيق الفجر ويرفرف جناحه

تا يمرجح المشنوق في هبّة رياحه(2)

يا ليل وقّف تاقظي كل حسراتي

يمكن نسيت مين أنا ونسيت آهاتي

يا حيف كيف انقضت بيديك ساعاتي(3)

شمل الحبايب ضاع وتكسّر جناحه

لا تظن دمعي خوف دمعي على أوطاني

ولكمشة زغاليل في البيت جوعاني(4)

(1) تا يكمل: حتى يكمل.

(2) تا يمرجح: كي يستريح.

(3) يا حيف: يا حسرة.

(4) ولكمشة زغاليل: على مجموعة أطفال.

شباب اثنين قبلي ع المشنقة راحوا

وبكره مرتي كيف راح تقضي نهارها

ويلها عليّ وويلها ع زغارها

يا ريتني خلّيت في إيدها سوارها[1]

يوم إن دعتني الحرب تاشتري سلاحه[2]

وبنظرة سريعة للنص السابق نلاحظ الدلالات الاجتماعية والسياسية التالية:

* إن الثائر الذي ينتظر الإعدام بعد ساعات مهموم بمصير أولاده وزوجته، ويتمنى (في لحظة ضعف) لو ترك لهم مالاً يحميهم من عثرات الزمن، ويشير هنا إلى أنه باع أسورة زوجته، ولم يبق لهم من بعده مالاً موروثاً أو مكتسباً.

* إن الثائر الفقير اضطر إلى بيع مصاغ زوجته ليشتري بثمنه قطعة سلاح يقاوم بها الإنجليز والمغتصبين، وهذا أمر فعله وقام به معظم المجاهدين الفلسطينيين ولم ينتظروا نجدات إخوانهم (العرب)..

(1) سوارها: إسورتها.

(2) تا أشتري: حتى أشتري.

* إن شكوى الثائر الذي ينتظر الإعدام لا تنبع من ضعف العزيمة، أو من خوف وخشية من الموت، بل هي ناتجة عن خوف (وطني) واجتماعي فمصير الوطن يهمّه حتى في لحظات عمره الأخيرة، وكذلك يتذكّر أسرته التي أهملها كرامةً للوطن والدين..

أما الأسطر التي أسقطها نمر سرحان من القصيدة فقد وردت في كتاب توفيق زيّاد «صور من الأدب الشعبي الفلسطيني» وتقول:

ظنّيت إلنا ملوك تمشي وراها رجال

يخسا الملتوك إن كان هيك أنذال

والله تيجانهم ما يصلحوا لينا نعال

إحنا اللّي نحمي الوطن ونضمّد جراحه[1]

هكذا، يحدد الشاعر موطن الخلل في هذه المعادلة.. فهذا صراع غير متكافيء، شعب يقاوم ويجاهد بأسلحة فقيرة، يشتريها من قوت أطفاله وأسرته. وبريطانيا (العظمى) بقوتها وسلاحها تحارب هذا الشعب، وتحمي عصابات الصهاينة وتمكّنهم من احتلال الوطن الفلسطيني والسيطرة على مقدراته.

(1) صور من الأدب الفلسطيني – ص 123.

كل ذلك يجري على مرأى ومسمع من الحكّام والزعماء العرب، وهم إما لاهون أو متقاعسون، لا يمدّون أهل فلسطين بعون أو مدد! فهل تبقى لدى هذا الثائر الشهيد ثقة في هؤلاء الحكّام؟ لا! بل هم – في رأيه – لا يصلحون لقيادة الأمة والشعب الفلسطيني! وعلى المجاهدين والمناضلين أن يدركوا هذه الحقيقة، وأن يتحملوا تبعات الكفاح، والجهاد بمفردهم و بدون ركون إلى مساعدات ودعم هؤلاء الحكّام.. (إحنا اللّي نحمي الوطن ونضمّد جراحه) هذه هي وصيّة الشهيد الأخيرة (مواصلة درب العطاء والتضحية والشهادة وعدم انتظار الحكّام أو الاعتماد عليهم)!!

عودٌ على بدء

لعله قد بات واضحاً أن أهمية الشعر الشعبي، والأدب الشعبي بصفة عامة، لا تُكتسب من خلال جمع بعض النصوص أو اكتشافها. بل إن أهمية الشعر الشعبي تكمن في إلقاء الضوء على أصوله في التراث، ومن ثم توضيح مدلولاته الاجتماعية

والسياسية وأثره وتأثيره في التطور العاطفي، والوطني للشعب الفلسطيني..

وقد أوضحتْ الدراسة ذلك من خلال المفاصل التالية:

* بالرغم من الصعوبة التي تواجه أي باحث أو متخصص في الأدب الشعبي، إلا أن الإصرار والصبر والمثابرة تنجز قدراً كبيراً من الهدف المراد، وهو لفت الانتباه إلى نماذج من التراث الفلسطيني الأصيل. وتدفع القاريء العربي إلى البحث عن نماذج أخرى..

* بالرغم من المحاولات المتكررة، والمدعومة من قوى البغي والتعصب، لنسبة تراثنا الشفاهي والمادي إلى الصهاينة، كجزء من محاولة إثبات جذورهم في هذه الأرض الطاهرة، إلَّا أن جهوداً مضنية تُبذل للتصدّي، والصمود في هذه الجبهة من الصراع، ويؤمن فرسان هذه الجبهة أن إثبات أصالة هذا التراث، وانتمائه العربي لهو الرد الأقوى على تلك الهجمة، ولاشك أن المؤسسات (والأفراد) التي تقوم بهذا الدور تستحق من مؤسسات (العرب) الكثيرة والغنية، الدعم والتشجيع.

* لقد أظهرت الدراسة مواكبة الشعر الشعبي الفلسطيني لحركة هذا الشعب في تجلّياتها المختلفة، وأظهرت أن بعض القصائد الشعبية أثّرت، وتأثّرت بغيرها خارج حدود الوطن الفلسطيني، وهذا يؤكد على فاعلية هذا القطر الصغير ودوره وانتمائه إلى هذه الأمة العربية الكبيرة..

* أثّر الواقع السياسي (السلطوي) على بعض الباحثين والمتخصصين، الأمر الذي نتج عنه إهمال وحجب بعض النصوص الشعرية الشعبية الهامة، ومردُّ ذلك إلى أن تلك النصوص تضمنت مضامين مؤذية للحكام..

* أشارت الدراسة، في أكثر من موقع، إلى قصائد وأشعار مجهولة القائل، وإن كانت هذه سمة من سمات الأدب الشعبي، إلا أنها تدلل على أن الشعراء الشعبيين في فلسطين، لم يكونوا ليهتموا بشيوع أسمائهم ورواجها، بقدر ما كانوا يعبّرون بصدق عن همومهم وهموم وطنهم..

وبعد،،

فهذه وقفة متواضعة مع نماذج من الشعر الشعبي الفلسطيني، وأملي أن أكون قد وُفّقت في تحقيق قدر مقبول من الهدف، وأعد بأن أواصل البحث والدراسة في هذا المجال الثري الهام..

المصادر المراجع

أولاً المصادر :

1- الأعمال الشعرية الكاملة (شعر) – معين بسيسو – دار العودة – بيروت – الطبعة الثالثة – 1987.

2- معين بسيسو بين السنبلة والقنبلة (دراسات وشعر) – كتاب لوتس – الطبعة الأولى – دار الأسوار – عكّا- 1988.

ثانيًا المراجع:

أ – الكتب:

1- أبو غالي ، مختار- المدينة في الشعر العربي المعاصر – عالم المعرفة (196)- الكويت – 1995

2- الديك ، نادي – ماقالته غزة للبحر – دراسة نقدية في تجربة معين بسيسو الشعرية – إصدار وزارة الثقافة الفلسطينية – الطبعة الأولى – رام الله – 1998.

3- السرطاوي ، معاذ – الشعر العربي الحديث – دراسة وتحليل – دار المستقبل للنشر والتوزيع – عمان – الأردن – 1988

4- الكبيسي ، طرّاد (وآخرون) – في قضايا الشعر المعاصر – دراسات وشهادات – المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم – تونس – 1988.

5- صبحي، محيي الدين – دراسات ضد الواقعية في الأدب العربي – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – الطبعة الأولى – بيروت – 1980.

6- صبحي، محيي الدين – شعر الحقيقة – دراسة في نتاج معين بسيسو – دار الطليعة للطباعة والنشر – الطبعة الأولى – بيروت – 1982.

7- لويس ، سي دي – الصورة الشعرية – ترجمة : أحمد الجاني وآخرون- منشورات وزارة الثقافة – العراق- دار الرشيد – 1982.

8- عباس، إحسان – فن الشعر – دار الثقافة – الطبعة الثالثة- بيروت – 1983.

9- دراسة في المجتمع والتراث الشعبي الفلسطيني (قرية ترْمسعيا) – مركز الأبحاث – م.ت.ف – بيروت 1977.

10- صور من الأدب الشعبي الفلسطيني – توفيق زيّاد – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت 1974.

11- الفنون الشعبية في فلسطين – يسرى جوهرية عرنيطة – مركز الأبحاث بمنظمة التحرير الفلسطينية – ط3 – فلسطين 1998.

12- موسوعة الفلكلور الفلسطيني – نمر سرحان – ج2 ط1 – عمان 1977.

13- موسوعة الفلكلور الفلسطيني - نمر سرحان - ج3 ط1 - عمان 1978.

14- مجلة شئون فلسطينية - عدد 43 - مارس 1975.

15- مجلة شئون فلسطينية - عدد 127 - يونيو 1982.

16- مجلة «تراث الشعب» - فصلية - طرابلس/ ليبيا - العدد التاسع 1983.

17- مجلة «تراث الشعب» - فصلية - طرابلس/ ليبيا - العدد العاشر 1983.

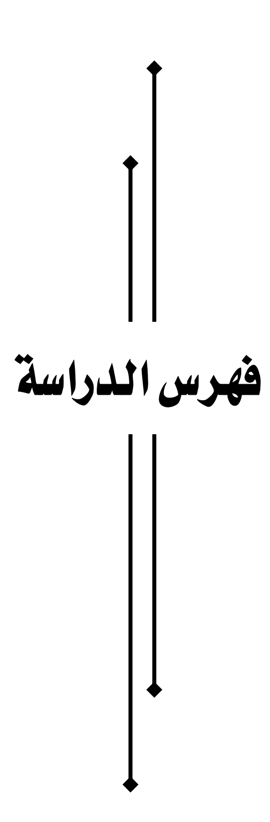
18-أشرطة ومشاهدات عينية.

ب - المجلات :

- فصول (مجلة) - المجلد الخامس عشر - العدد الثالث - خريف 1996.

صدر للمؤلف

- إيقاعات على الغربة (قصص قصيرة) – ط1: 1981.
- الهبوط عند تقاطع الجروح (قصص قصيرة) – ط1: 1983.
- أضواء على الثقافة المقاومة (دراسة) – ط1: 1984.
- الحكماء والسكران (مسرحية) – ط1: 1985–ط2: 2003.
- الزمان والمكان في الرواية الفلسطينية (دراسة) – ط1: 1991 – ط2: 1997.
- مقاطع من سيرة زهْراوي (قصص قصيرة) – ط1: 1998.
- بكاء العزيزة (رواية) – الجزء الأول ط1: 2001.
- بكاء العزيزة (رواية) – الجزء الثاني ط1: 2002.
- الفن الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا (دراسة) – ط1: 1984 – ط2: 2003.
- حفلة على شرف زهافا - مسرحية - 2004
- بكاء العزيزة (رواية) الجزء الثالث ط1: 2005.
- الشاطر يكسب – مسرحية –2008
- المسرحيات والقصص القصيرة – 2009
- شجون العائد – قصائد شعرية –2009



فهرس الدراسة

الفهرس